

Mas é limpinha:  
uma poética para Francisco Alvim

Laíse Ribas Bastos

Laíse Ribas Bastos

**MAS É LIMPINHA**  
**UMA POÉTICA PARA FRANCISCO ALVIM**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito final para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Lucia de Barros Camargo

Florianópolis  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora,  
através do Programa de Geração Automática da  
Biblioteca Universitária da UFSC.

Bastos, Laíse Ribas

Mas é limpinha: uma poética para Francisco Alvim /  
Laíse Ribas Bastos; orientadora, Maria Lucia de  
Barros Camargo - Florianópolis, SC, 2014.  
245 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa  
de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

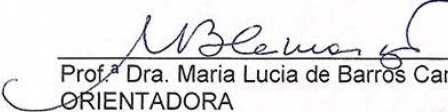
1. Literatura. 2. Poesia brasileira. 3. Sujeito  
poético. 4. Francisco Alvim. I. Camargo, Maria Lucia  
de Barros. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.  
III. Título.

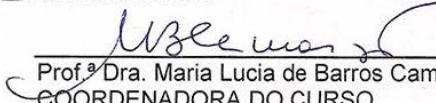
***“Mas é limpinha, uma poética para Francisco  
Alvim”***

**LAÍSE RIBAS BASTOS**

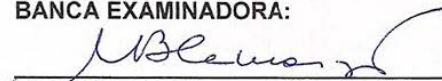
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título  
**DOUTORA EM LITERATURA**


Área de concentração Teoria Literária e aprovada na sua  
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

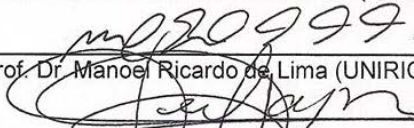
  
Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo  
ORIENTADORA

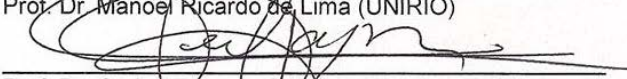
  
Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA:**

  
Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo  
ORIENTADORA E PRESIDENTE

  
Prof. Dr. Julio Castañon Guimarães (Casa Rui Barbosa-RJ)

  
Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima (UNIRIO)

  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

  
Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff (UFSC)



Este trabalho foi financiado pela  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)



*Ei-lo, massa imponente  
e frágil, que se abana  
e move lentamente  
a pele costurada  
onde há flores de pano  
e nuvens, alusões  
a um mundo mais poético  
onde o amor reagrupa  
as formas naturais.*





## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar a escrita poética de Francisco Alvim a fim de entender a configuração de uma poesia que se faz a partir da fragilidade, precariedade e tenuidade apreendidas no modo de ver o mundo, as coisas do mundo, e da vida. Serão abordados como *corpus* os poemas publicados desde seu primeiro livro, *Sol dos cegos*, de 1968, até o mais recente, *O metro nenhum*, de 2011. O desenvolvimento da pesquisa está estruturado sobre os principais eixos poéticos da dicção de Alvim: as implicações do reconhecimento crítico de sua poesia; a relação com o presente; a apreensão das falas alheias; e a dissimulação dos sujeitos poéticos na poesia. O movimento em torno dessas questões levará à percepção, também, de um dizer poético que conjuga tempo e espaço e se manifesta por meio de procedimentos constitutivos notadamente deixados como cicatrizes modernas na linguagem poética. A consequência da operação poética realizada a partir de tais recursos será uma poesia permanentemente tensionada e suspensa. Desse modo, a poesia, pensada como um modo de ver ainda audaz e impositivo, nos termos de Jean-Luc Nancy e Michel Deguy, implicará astúcia, força e potência.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira. Sujeito poético. Francisco Alvim.



## ABSTRACT

The objective of this thesis is to investigate the poetical writing of Francisco Alvim in order to understand the arrangement of a poetry composed by, as well as based on, the fragility, precariousness and tenacity apprehended in the way of seeing the world, the things of the world and of life. The *corpus* is formed by the poems published since Alvim's first book, *Sol dos cegos* (1968), until his last book, *O metro nenhum* (2011). The development of the research is structured on the main poetical issues of Alvim's poetry: the implication of the critical recognition regarding his poetry; the relation with the present; the apprehension of other people's talk; and the subjects dissimulation in the poetry. The movement around these questions allows to perceive a poetical diction that joins time and space, and that is expressed by means of constitutive procedures notably left as *modern scars* in the poetical language. The consequence of the poetical operation based on such resources and techniques will be a poetry permanently tensed and suspended. Thus, the poetry, thought as a way of seeing still audacious and imposing, in the words of Jean-Luc Nancy and Michel Deguy, will imply astuteness, force and potency.

**Keywords:** Brazilian poetry. Poetical subject. Francisco Alvim.



## SUMÁRIO

PARA COMEÇAR: PERSPECTIVAS	15
PERCURSO E FORTUNA: ANTES DO POEMA	
Percurso	27
Instituição, autoridade e nome	37
A poesia em seu tempo: <i>O corpo fora e Elefante</i>	50
O poema e seu entorno	57
Alvim com Zuca	62
Percursos viáveis	67
A POESIA E A FADIGA DA TRADIÇÃO	
Olhar ao redor, olhar a tradição: sentido, poema, resistência	71
Modernidades	79
Do que é frágil e precário: olhar o tempo, olhar o mundo	88
Do que é frágil e precário: olhar o mundo, olhar o homem	99
Outras fragilidades	117
A marca e a fadiga	129
FALA ALHEIA, SUJEITO DISSIMULADO	
A fala alheia	149
Falar, escutar	165
Fala breve, poema curto	174
Sujeito dissimulado	184
: O QUE SEGUE	221
BIBLIOGRAFIA	231



## PARA COMEÇAR PERSPECTIVAS

“Mas// é limpinha”<sup>1</sup>, diz um poema. A frase quase solta e equívoca serviu de mote para a discussão dos meios, procedimentos, condições e elementos em torno do processo de feitura do poema, ou do fazer da poesia. Isso tudo porque, em um verso estruturalmente limpo, o poema de Francisco Alvim se apresenta como uma exatidão imprecisa: a impossibilidade de prever as consequências da linguagem e os lugares aonde pode levar o leitor. Ele mostra, ainda, como a linguagem é capaz de desestabilizar a própria ideia de poesia – e de poema.

Mesmo que algum grau ou modo de instabilidade seja da natureza de toda linguagem poética, para uma abordagem da poesia de Francisco Alvim é preciso considerar, de partida, uma noção de poesia capaz de compreender que a linguagem poética tem a propriedade de sustentar-se numa suspensão de sentidos, numa dificuldade própria inerente ao fazer da poesia, impondo ao poema a qualidade de obstáculo e dúvida constantes – porque, também, não é sua obrigação criar soluções e sínteses. O poema pode simplesmente existir como uma dificuldade, como aquilo que é capaz de se retirar: instabilidade, tensão e risco.

Desse modo, é proveitoso e pertinente entender uma noção de poesia conforme pensada e desenvolvida por Jean-Luc Nancy, especialmente em *Resistência da poesia*. Nancy afirma que a poesia não coincide consigo mesma, e que é exatamente por essa não-coincidência que se faz poesia. Por isso, é um dizer que está sob a condição de negar-se, recusar-se ou suprimir-se para se estabelecer como tal. Assim, o sentido

---

<sup>1</sup> ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000]. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 Letras, 2004, p.62. [Coleção As de colete, vol. 8].



da poesia se dá em seu próprio acesso, em sua própria articulação, sempre por fazer, permanentemente. De acordo com Nancy, “a poesia é a *práxis* do eterno retorno do mesmo: a mesma dificuldade, a própria dificuldade”, e, além disso, “o acesso [ao sentido] faz-se apenas, de cada vez, uma vez, e está sempre por refazer, não porque seria imperfeito, mas, pelo contrário, porque é, quando é (quando cede), de cada vez perfeito”<sup>2</sup>. Seria na consciência desse movimento incessante da articulação de sentido que residiria, então, segundo Nancy, a responsabilidade da linguagem na poesia. E, mais ainda, Nancy defende que o poema, ou o verso, pode ser considerado “um todo do qual cada parte é um poema, isto é, um ‘fazer’ acabado” que tem como imposição a própria disposição para o sentido: “Aquilo que é devido pela palavra é o sentido. Mas o sentido é mais do que tudo o que pode ser devido. O sentido não é uma dívida, não é solicitado, e é possível viver sem ele. Pode-se viver sem poesia. Pode-se sempre dizer ‘para quê poetas?’. O sentido é um acréscimo.”<sup>3</sup>

As proposições de Nancy levam a entender a poesia como tudo o que não se dá à total apreensão, tudo o que passa e pode tornar-se intermitente (um sorriso, um olhar, um gesto, um fragmento de verso, uma palavra). Ao mesmo tempo, lembra Nancy, há todo um fazer da poesia que se concentra no fazer do poema, “como se o poema fizesse tudo o que pode ser feito”<sup>4</sup>, questão que implicaria pensar a poesia como forma de excelência da “coisa feita”, o poema. Por isso, o poema, ou o verso, não pressupõe uma intenção, ou um “querer dizer”, “posto como finição”<sup>5</sup>; ao contrário, ele existe como um acesso à infinitude do sentido, movimento posto como disposição, apresentação.

Michel Deguy, por sua vez, ao analisar algumas proposições para a poesia nos dias de hoje, diz que “a poesia toma um AR. Este *ar* são três coisas: a) vida; b) o aspecto; c) a melodia”<sup>6</sup>. Para o crítico, há, na

---

<sup>2</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005, p.14.

<sup>3</sup> Ibidem, p.15-16

<sup>4</sup> Ibidem, p.17

<sup>5</sup> Ibidem, p.18.

<sup>6</sup> DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p.19. Grifo do autor.

língua francesa, um “AR do tempo”, que diria respeito ao que ele define como “espírito humano”, e que, ao torná-lo perceptível, a poesia, em sua audácia e ousadia, deve mostrar, fazer ver esse espírito. Segue a afirmação de Deguy:

Em francês, existe um “AR do tempo” [*air du temps*]. Ele é chamado também de *espírito* (*Weltgeist*). Esse espírito não tem nada de um espírito; ele não é um fantasma, nem uma pequena divindade, nem um *djinn* noturno, nem, nem. Este espírito é o nosso – humano. [...] A literatura, e seu modo poético – em suma: a poesia, cuja singularidade consiste em ser audaciosa, atirar-se, ousar, marcar; ela decide, ela nomeia... – mostra, faz ver, esse espírito, ao torná-lo perceptível. É sua vidência, ou visão. No passado, adivinho; agora, adivinha.<sup>7</sup>

De um modo um pouco mais pontual, Deguy esclarece, ainda, que uma poética pode manifestar-se “sobre o interesse e a composição de um poema”, de forma que seja reconhecido “haver poema, ou texto poético” devido tanto à disposição da sequência da linguagem, “analisável ‘formalmente’, ou linguisticamente”, como à possibilidade de uma relação que induza o “ouvinte-leitor”, como ele define, “a uma compreensão do texto do tipo ‘é como ele vê as coisas’, isto é, à luz daquilo que as mostra como tais”<sup>8</sup>. O texto de um poema é tomado por Deguy como “a unidade de contenção mínima da escrita que se declara poética.”<sup>9</sup>

Assim, a partir do percurso traçado com as reflexões de Michel Deguy e Jean-Luc Nancy sobre a poesia, o fazer poético e o próprio poema, é possível entender as ambivalências, ambiguidades, deslocamentos e instabilidades inerentes às condições da própria poesia. Entende-se, portanto, que todo poema, bem como os elementos que o cercam e constituem, implicam “um modo de ver”, expressivo e característico da maneira como o mundo, a vida e a linguagem tocam, afetam e interferem na percepção do poeta. Até que se torne possível indagar – quando diante de cada poema – “qual é o modo de ver?”, “o que, e

---

<sup>7</sup> DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*, op. cit., p. 19-20. Grifo do autor.

<sup>8</sup> Ibidem, p.13.

<sup>9</sup> Ibidem, p.14.

como, está dito, posto?”. Trata-se de tentar entender as relações estabelecidas entre poesia e mundo, mesmo que, dentro de alguns projetos poéticos, a resposta possa vir sob a forma de pura ausência ou negatividade. Depois, de entender o que está posto pela linguagem da poesia, porque presente, à mostra no poema. No entanto, essas respostas, ou suas possibilidades, só poderão existir após serem levados em conta os meios, os procedimentos, as perspectivas e as estratégias com as quais a composição poética é armada e constituída.

A proposta de tese que se abre, portanto, irá considerar a leitura da poesia de Francisco Alvim sob uma perspectiva mais solta e menos engessada, procurando entender os principais procedimentos constitutivos de sua dicção poética. A hipótese de trabalho é a de que a escrita poética de Alvim impõe um modo de ver caracterizado e marcado pela fragilidade, precariedade e possibilidade de leveza daquilo que é possível apreender do mundo, das coisas do mundo e da vida – o que irá pressupor, portanto, uma resistência e responsabilidade da poesia no mundo de hoje. Igualmente, e de forma simultânea, esse viés da poesia de Alvim pressupõe força incisiva, perspicácia e alguma perversidade, como uma linha extensiva em sua poética. Por isso, o leitor se vê diante de uma poética caracterizada, principalmente, por uma tensão, instabilidade e ambivalência permanentes.

O trabalho de pesquisa está organizado em torno de quatro questões constitutivas do projeto poético de Francisco Alvim, a saber: as implicações do reconhecimento crítico de sua poesia, a apreensão do tempo, a apreensão das falas alheias e a dissimulação dos sujeitos na poesia. Primeiramente, é abordado o modo pelo qual se configura o projeto poético de Alvim, considerando que seu processo de escrita começaria a tomar forma no final dos anos 1960. A partir das considerações de Michel Foucault e Pierre Bourdieu, procura-se entender os modos de circulação da poesia de Alvim, bem como os processos de legitimação e as instâncias de valores implicados não só nessa circulação, mas, também, no funcionamento do discurso poético em sociedade, sem que isso acarrete uma análise restrita do discurso. Ao contrário, deve-se conceber a circulação de poesia e seu funcionamento social, e até mesmo político, sempre em relação com outros discursos e, mesmo, com as consequências e possíveis impactos de sua recepção.

O segundo e o terceiro capítulos consistem em analisar os principais procedimentos e efeitos da composição poética de Francisco Alvim,

que funcionam como mecanismos de apreensão e transformação do que deverá se tornar assunto de poesia. Esses procedimentos serão pensados a partir do traço moderno, tomado, mais precisamente, como cicatriz moderna, que se encontra por dentro dos poemas. Pensar a cicatriz moderna da poesia pressupõe entender seu caráter de incisão fechada, finalizada, que não deixa de atuar, porém, com as marcas ainda presentes na linguagem poética. Um comportamento dúplice e ambíguo da linguagem da poesia, portanto, uma vez que se constitui como marca de incisão sem deixar de ser apagamento no processo de escrita de Alvim.

Um dos procedimentos poéticos de Alvim vai ocorrer, então, conforme veremos no segundo capítulo, com base em um modo de ver o mundo por meio da apreensão do tempo, naquilo que é possível entrever no seu próprio tempo. Nesse viés da poesia de Alvim, sua dicção poética vai estar fortemente marcada pelo encontro com aquela de Carlos Drummond de Andrade, e terá de articular, ainda, a perspectiva temporal com um viés espacial. Essa relação ocorrerá com algum desequilíbrio na poesia de Alvim, principalmente porque o movimento da linguagem parece sempre escorregar para uma perspectiva temporal (seja ela apreendida pelo olhar ou pela escuta), provocando, assim, uma espécie de predominância, ou prevalência, do tempo em relação ao espaço. Será possível perceber, então, uma forma de interferência e intervenção recíproca entre a poesia, como dificuldade e resistência, e as coisas do mundo conforme elas existem.

O terceiro capítulo será desenvolvido, inicialmente, a partir de um gesto moderno de apreender o mundo ao redor por meio de uma prática poética delineada pela atenção e intenção do ato de observar. É quando ocorre, também, um movimento para “as coisas miúdas, próximas e mais simples”, para usar as expressões empregadas por Davi Arrigucci acerca da poesia de Manuel Bandeira, movimento que implica, ainda, uma “abertura para uma maior complexidade” da poesia, segundo o crítico<sup>10</sup>. Na poesia de Alvim, essa operação poética vai dar forma à fala alheia e, então, à poesia colhida, de maneira especial, pelo procedimento de escuta, conforme pensado por Nancy. Tal recurso poético vai se tornar fundamental para a conversão do material fragmentário

---

<sup>10</sup> ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.59.

captado pelo poeta em assunto de poesia. Esse é o momento da escrita de Alvim – ou, a faceta de sua poesia – em que a fala e a vida alheias aparecem e constituem o poema. Além disso, é também quando a forma breve, nesse caso forma do poema curto, ganha relevo especial – sem ser exclusivo – na sua dicção poética. A própria expressão “dicção poética”, inclusive, já conteria em si a pressuposição de uma outra escuta, pois, conforme Nancy, “a dicção é o eco do texto no qual este se faz e se escreve, se abre ao seu próprio sentido, assim como à pluralidade de sentidos possíveis”<sup>11</sup>. Ou seja, a escuta estabelece-se como procedimento, expressão e acesso de sentido da própria escrita. Além da leitura, ouvir a experiência alheia na forma poética ajuda a ampliar sua flexibilidade para se tornar uma experiência comum, de todos e de ninguém.

Entender o recurso de escuta permite compreender, portanto, uma estratégia de “limpeza”, de “descarte” de elementos poéticos acessórios para o cumprimento dos efeitos desejados. Daí uma perspectiva possível para um poema como “Mas// é limpinha”, cuja estrutura aparentemente sem arestas e rebuscamentos consiste, com rigor, em uma limpeza, uma concisão e economia de termos.

Pensar a poesia e o modo de ver privilegiado por Alvim, a partir da oscilação entre tempo e espaço, da apreensão da fala e da experiência alheias configurados sempre como tensão e instabilidade, leva a ver a manifestação dos sujeitos poéticos que aparecem ou tomam algum lugar no processo de escrita como deslocamento, desdobramento e dissimulação. Num segundo momento do último capítulo, tal movimento será pensado a partir de uma linha de raciocínio aberta por Maurice Blanchot acerca do trânsito do sujeito para uma terceira pessoa ou para uma impessoalidade possível. Somando-se a esse raciocínio, a perspectiva de Michel Collot permite pensar o próprio desdobramento e a reinterpretção do suposto movimento de perda da subjetividade moderna, entendendo as transformações em jogo no processo de escrita. Esses deslocamentos percorrem toda a poesia de Francisco Alvim e são característicos da amplitude de sentidos, da ambivalência e inespecificidade a que ela se propõe.

Assim, em benefício do efeito de leitura, a dicção poética de

---

<sup>11</sup> NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p.73.

Alvim consiste em constantes desdobramentos e deslocamentos, não só dos sujeitos poéticos, mas de tudo o que a ela dá forma: falas, perspectivas, procedimentos e a própria linguagem do poema.

Para o desenvolvimento do percurso de trabalho apresentado, a proposta é ler os poemas anacronicamente, isto é, uma leitura sem tempo e sem a interferência de um possível débito à sucessão cronológica de publicação – até porque, apesar de uma obra relativamente enxuta, Francisco Alvim possui três coletâneas lançadas, em 1981, 1988 e 2004. Serão abordados como *corpus* da tese, então, os poemas publicados desde seu primeiro livro, *Sol dos cegos*, de 1968, até o mais recente, *O metro nenhum*, de 2011. Vale salientar, ainda, que o lançamento do livro *O metro nenhum* durante o período de pesquisa provocou alguma mudança no andamento do trabalho e foi fundamental para estabelecer as linhas adotadas, como uma espécie de confirmação das hipóteses pensadas acerca da poesia de Alvim. Além disso, como será possível constatar, o poeta apresenta certa frequência de publicação em revistas e jornais, e é a partir dessas publicações que sua poesia vai tomando forma até sair em livro.<sup>12</sup>

Entre maio e dezembro de 1982, Alvim contribuiu periodicamente com textos para a *Folha de S. Paulo*, cujo tema normalmente girava em torno de questões literárias. Daquele ano em diante, continuou escrevendo para o jornal, dessa vez, porém, com periodicidade mais esparsa e incerta. Eventualmente, Francisco Alvim ainda colabora com algum texto sobre literatura para jornais e revistas, ou é consultado sobre questões literárias, principalmente, de poesia. Foi imprescindível, então, inserir esses textos na realização da pesquisa, uma vez que o

---

<sup>12</sup> Por essa razão, a pesquisa no acervo do Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC) da UFSC foi também muito importante e definidora de algumas questões pertinentes ao percurso poético de Francisco Alvim. Não menos importante é mencionar a visita ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde foi possível pesquisar as correspondências trocadas entre Francisco Alvim e Cacaso, Zuca Sardan, Hélio Pelegrino, entre outros artistas e escritores, e, ainda, ter acesso a depoimentos inéditos e estudos não publicados sobre sua poesia. A pesquisa possibilitou mapear com mais clareza a interação Alvim com outros poetas, bem como percorrer as instâncias e relações no processo de formação e consolidação de algumas coleções de poesia.

gesto crítico e as reflexões apresentadas pelo poeta colocam seu trabalho entre aqueles de outros poetas-críticos, como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski, Mario Faustino, T. S. Eliot ou W.H Auden, para mencionar alguns exemplos. Para esses escritores, o trabalho de poeta pressupunha pensar e escrever sobre a poesia: assim, escrever o poema significa pensar e escrever sobre o poema e sobre a poesia, de modo que os gestos poético e crítico possam atuar reciprocamente em combinação e contaminação, dando forma e determinando, mais do que uma dicção, um pensamento poético. A isto podemos chamar compromisso, resistência e responsabilidade, como proposto por Nancy.

No entanto, parece apropriado entender que um pensamento crítico sobre a poesia pode entrar em choque e colocar em xeque a própria forma de manifestação poética e artística de um escritor. Assim, os textos de Francisco Alvim entram no desenvolvimento da tese com o intuito de se verificar em que medida suas ideias críticas articulam-se com aquilo que é expresso em sua dicção e procedimento poético. Normalmente pensadas como contraponto ou reiteração de questões observadas em sua escrita, as reflexões críticas de Alvim revelam um poeta atento, de olhos e ouvidos abertos às distintas manifestações literárias e artísticas de seu tempo, às suas diferentes possibilidades de recepção e ao efeito estético delas decorrente.

Dessa forma, é possível perceber que a tônica adotada neste estudo não passará diretamente pela questão da “marginalidade” que, nos anos 1970, muito rondou e norteou a crítica de poesia de autores como Francisco Alvim, Cacaso, Chacal, entre outros. As publicações de Alvim até o início da década de 1980 são consideradas, aqui, muito mais como edições de autor, independentes e alheias às editoras comerciais. A análise e discussão acerca do gesto, do trabalho e do convívio de Francisco Alvim com os outros poetas daquele período, especialmente no Rio de Janeiro, adquirem sentido na medida em que podem provocar interferências na postura e na dicção poéticas privilegiadas por ele.

Diante do quadro apresentado, é preciso entender a peculiaridade do percurso poético de Alvim em termos do que se pode pensar como uma poesia do presente. Portanto, não se pode deixar de mencionar a ideia de uma “poesia da presentidade” desenvolvida por Haroldo de Campos, proposta para repensar as manifestações poéticas no Brasil após os movimentos de vanguarda. Uma das principais características da

noção de presentidade seria, para Haroldo, a “apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro”<sup>13</sup>.

Marcos Siscar, ao armar uma proposição de leitura capaz de dar conta da diversidade de dicções, propostas e manifestações poéticas no Brasil após os anos 1970 e de ir além de um consenso sobre a “ausência de projeto coletivo”, afirma que a tentativa de Haroldo de Campos “não deixa dúvida sobre a disposição de deixar em aberto a compreensão das questões do contemporâneo em proveito de uma multiplicidade mais ou menos informe”<sup>14</sup>. Além disso, Siscar assinala que “uma outra situação cultural se apresenta como horizonte da poesia e da literatura em geral, cujas consequências não são totalmente mensuráveis.”<sup>15</sup> Consequentemente, a fim de entender o lugar instável (histórica e poeticamente) onde a poesia se manifesta e onde também se manifesta “o sentido de sua ligação com o contemporâneo”<sup>16</sup>, o crítico menciona acontecimentos políticos locais e mundiais das últimas décadas, tais como a anistia e o processo de redemocratização, e a queda do comunismo.

Entende-se que o percurso poético de Francisco Alvim configura-se e transita nesse contexto e dentro desse conflito, ou “embaraço”, conforme nomeado e exposto por Marcos Siscar, estabelecendo uma relação, também, com outras mudanças políticas que se sucedem às mencionadas pelo crítico. Assim, não há como sua poética – ou qualquer poética – passar incólume pelo cenário político/cultural apresentado e que não cessa de se transformar. É o que ilustra a publicação de *O metro nenhum*, em 2011. O livro, de alguma forma, conecta-se aos acontecimentos dos onze anos que o separam da publicação de *Elefante*, em 2000. Cabe lembrar que o texto de Siscar foi publicado em 2005, e se refere especialmente ao reconhecimento dos pressupostos poéticos e políticos do impasse sobre o sentido da modernização do Brasil. Sem

---

<sup>13</sup> CAMPOS, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco*. Ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.269.

<sup>14</sup> SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Poesia e crise*. Ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p.152.

<sup>15</sup> Ibidem, p.153.

<sup>16</sup> Ibidem, p.153.



claramente chegar a um consenso definitivo, Siscar afirma que a poesia pode atrair a atenção do leitor para esses problemas e que, ao ensinar um certo modo de ler o mundo, pode ser capaz também de “nos conduzir a uma reflexão sobre as categorias das quais dispomos: ‘realidade’, ‘sujeito’, ‘origem’, ‘sentido’”<sup>17</sup>. Tais reflexões contemplam um tanto do movimento desta pesquisa, que não deixa de levar em conta, ainda, as seguintes considerações de Siscar:

A poesia carrega também uma força de *dramatização* da dificuldade do presente que solicita a atribuição de sentido, mas não o estabelece, isto é, não está exatamente adequada às estruturas das quais dispomos para pensar o sentido do social ou do poético. Se a contrariedade do poema perturba o olhar sobre o real, é porque desafia a expectativa do sentido unívoco e preestabelecido.<sup>18</sup>

Diante do desafio lançado pela exigência de uma potência permanente de sentido, motivada, sobretudo, pela dificuldade imposta pelo presente, como dito por Siscar, pretende-se delinear e pensar uma poética para Francisco Alvim que seja capaz de rever e repensar “as categorias das quais dispomos”, hoje. Não se pode deixar de considerar também o pensamento de Giorgio Agamben acerca do contemporâneo da poesia, isto é, aquilo que se estabelece como dificuldade de apreensão, inadequação e impossibilidade de definição da própria temporalidade presente.

Fundamental, ainda, é destacar que muito da força e impulso que movem o desenvolvimento desta pesquisa se deve à possibilidade de percorrer as escolhas, estratégias poéticas e procedimentos de escrita da poesia, bem como de tecer comparações, mapeamentos e cotejamentos necessários para sua leitura, além de considerar o próprio efeito de leitura no processo compositivo dos poemas. Uma leitura e um estudo que devem se abrir, portanto, a partir da poesia e com a poesia, capazes de propor uma poética para Francisco Alvim em torno do que é frágil e, por vezes, até mesmo desimportante no mundo e na vida.

Trata-se, enfim, de encontrar possíveis orientações diante da imprevisibilidade e da potência de sentido abertas pelo fazer poético.

---

<sup>17</sup> SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira, op. cit., p.162.

<sup>18</sup> Ibidem, p.162. Grifo do autor.

**Nota:**

No intuito de evitar a redundância de notas de referência, os poemas de Francisco Alvim citados ao longo deste trabalho serão referenciados sempre entre parênteses, depois do último verso, observando-se as seguintes siglas: *Sol dos cegos* (**SC**), *Passatempo* (**Pa**), *Dia sim dia não* (**DD**), *Festa* (**Fe**), *Lago, montanha* (**LM**), *O corpo fora* (**CF**), *Elefante* (**El**), *O metro nenhum* (**MN**). Com exceção de *O metro nenhum* (São Paulo: Companhia das Letras, 2011), a referência às páginas dos livros anteriores remeterá àquelas de *Poemas* [1968-2000] (São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 Letras, 2004).



## PERCURSO E FORTUNA ANTES DO POEMA

*São livros e o luar contra a cultura.*  
Caetano Veloso, *Livros*

### PERCURSO

A produção poética de Francisco Alvim pode ser datada do final dos anos 1960, quando publica seu primeiro livro, *Sol dos cegos*, em 1968. No entanto, seu contato com a poesia e mesmo sua produção começaram anteriormente – daí a modalização necessária na primeira frase deste texto.

O contato do poeta com a literatura vem desde cedo, e em diversas entrevistas Alvim assume a importância e influência de suas irmãs: inicialmente, Maria Ângela, e num outro momento, Maria Lucia<sup>1</sup>. Trata-se, sem dúvida, de uma questão de formação, e do contato inevitável com certo cânone literário: Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, entre outros. Entretanto, o que chama a atenção é que o primeiro livro de Alvim traz também poemas do final da década de 1950. Esse dado, e mesmo a publicação do livro, já permitiria vislumbrar as relações de valor, autoridade, influências e padrões de gosto estabelecidas em função da poesia de Francisco Alvim.

*Sol dos cegos* foi produzido e custeado por Alvim. Tal atitude caracteriza o gesto que, posteriormente, iria marcar sua relação com alguns grupos de poetas do Rio de Janeiro e de Brasília, e que ficariam conhecidos como os “poetas marginais”.

O segundo livro foi *Passatempo*, lançado em 1974 pela coleção *Frenesi*, produzido artesanalmente pelo próprio poeta e distribuído de mão em mão. A coleção *Frenesi* foi idealizada por Antônio Carlos de Brito (Cacaso), então recente conhecido de Alvim e de quem se tornaria

---

<sup>1</sup> ALVIM, Francisco. Entrevista. *Revista Cult*, São Paulo, n.42, p.4-9, jan. 2001. Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas.

contumaz interlocutor e amigo. Embora possa ser tomado sob uma perspectiva de certa forma “alternativa” na época, o grupo *Frenesi* reunia em alguns dos seus integrantes (Cacaso e Alvim, por exemplo) certo compromisso em estabelecer laços poéticos e, quem sabe, assim, talvez elaborar um pensamento acerca da poesia realizada por eles naquele momento.

O encontro com Cacaso ocorre no início da década de 1970 quando, de licença do Itamaraty, Francisco Alvim retorna ao Brasil e sua esposa Clara passa a ser professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), instituição na qual Cacaso também era professor. Assim, a partir da ideia de Cacaso de organizar uma coleção de poesia, e motivados pelo interesse em pensar uma nova atitude poética, é criada a coleção *Frenesi*.<sup>2</sup> Em 1974, são lançados os livros *Corações veteranos*, de Roberto Schwarz<sup>3</sup>; *Em busca do sete-estrela*, de Geraldo Carneiro; *Motor*, de João Carlos Pádua; *Grupo escolar*, de Cacaso; e *Passatempo*, de Francisco Alvim.

O que viria a ser conhecido como poesia marginal surgiu da iniciativa de alguns escritores em produzir seus livros independentemente das oportunidades editoriais, para uns, em falta; para outros, nem tanto. Desse modo, poéticas distintas foram agrupadas sob a alcunha de “marginais”. O grupo da coleção *Frenesi* e o grupo *Nuvem cigana* são ilustrativos dessa diversidade de propostas, posições e dicções poéticas, muito embora ambos possam ser considerados manifestações características de um momento que, de algum modo, também foi de dissidências culturais.

Essa questão já está de certa forma apontada no trabalho de Carlos Alberto Messeder Pereira, na abordagem que faz das coleções de poesia daquele momento<sup>4</sup>. E apesar de algumas vezes considerar as

---

<sup>2</sup> No ano seguinte, 1975, Cacaso iria criar também a coleção *Vida de artista*.

<sup>3</sup> Em 1971, com a transferência de posto de Paris para o Rio de Janeiro, Alvim recebera das mãos do amigo Roberto Schwarz (que, naquele momento, também residia na cidade) um livro e um recado: “Você está voltando para o Brasil e, se der para publicar esse livro – *Corações veteranos* –, você publica.” Cf. ALVIM, Francisco. Depoimento. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo*. Reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.354.

<sup>4</sup> PEREIRA, Carlos A. Messeder. *Retrato de época*. Poesia marginal anos 70.

coleções como manifestações de grupo, o próprio autor coloca em dúvida essa condição atribuída aos “poetas anos 70”. Contudo, convém destacar no estudo de Messeder Pereira as peculiaridades de cada coleção, uma vez que elas traziam à tona distintas abordagens em relação ao objeto livro: algumas com uma perspectiva mais despojada, manifestada na produção de poesia em mimeógrafo, como foi o caso da *Nuvem Cigana*; outras mais características do espaço estudantil e universitário, como o grupo da antologia *Folha de Rosto*; e embora com projetos gráficos distintos, as coleções *Vida de artista* e *Frenesi* demonstravam um compromisso aparentemente levado mais a sério em relação à edição de poesia, especialmente a *Frenesi*, na escolha do modo artesanal para a produção dos livros. Sobre a coleção *Frenesi*, Messeder Pereira afirma:

Em contraste com a produção do mimeógrafo, fundamentalmente lúdica e anárquica e aglutinando pessoas cujo passado (ou presente) era muito pouco ou mesmo nada literário, nada acadêmico e nada intelectual [...] a coleção [*Frenesi*] representava um passo ‘mais organizado’, ‘mais institucionalizado’. [...] Acho importante chamar a atenção para o fato de que alguns dos dados aqui apresentados apontam no sentido de um tom mais ‘formal’ que, ao mesmo tempo que parece reforçar noções como obra, autor e assim por diante, difere do tom dominante tanto na produção ‘marginal’ em geral [...], quanto naquela da coleção *Vida de Artista* que é, num certo sentido, um desdobramento da experiência da *Frenesi*.<sup>5</sup>

O *Nuvem cigana* era composto por Charles, Chacal, Bernardo Vilhena, Ronaldo Bastos, Ronaldo Santos, entre outros artistas, e iniciou com a publicação dos livros *Creme de lua*, de Charles e *Vau e talvez*, de Ronaldo Santos. Posteriormente, a intenção era incorporar o teatro, a música, a poesia falada, nas intervenções artísticas elaboradas pelo grupo. Já a coleção *Frenesi*, como é possível perceber, estabelece outro olhar sobre a poesia, focada na edição artesanal e muito cuidadosa de livros de poemas.

Desse modo vê-se que a prática de poesia independente<sup>6</sup> não

---

Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

<sup>5</sup> PEREIRA, Carlos A. Messeder. *Retrato de época*, op. cit., p.138/151.

<sup>6</sup> O termo “independente” é empregado aqui como referência às publicações de poesia em edições de autor, algumas como resultado do trabalho das coleções

significa que ela circule apenas em livros artesanais e, especialmente na década de 1960 e 1970, impõe pelo menos duas perspectivas distintas. De um lado há algo que se pode chamar de “poesia de mimeógrafo”, de outro, aquilo que é efetivamente possível pensar como “produção artesanal de livros”. A primeira estabelece uma relação mais informal, e de certo modo pragmática, com a veiculação de poesia, podendo mudar de acordo com a proposta privilegiada, conforme se pode constatar em intervenções como as de Zuca Sardan<sup>7</sup> já nos anos 1950, ou nas de Nicolas Behr ao final dos anos 1970.

A produção artesanal de livros, por sua vez, está mais relacionada ao lugar hierárquico onde se coloca o objeto de veiculação da poesia. A ela podemos associar manifestações nem tão recentes e, por que não, pioneiras dessa noção de “poesia marginal” que se cria na década de 1970. Refiro-me, por exemplo, ao grupo *Gráfico Amador*, formado em 1954 por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo, Orlando da Costa Ferreira e colaboradores como Luiz Costa Lima, João Alexandre Barbosa e Sebastião Uchoa Leite. O *Gráfico Amador* foi responsável por edições artesanais de livros de Ariano Suassuna, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, entre vários outros escritores. Refiro-me ainda a produções artesanais como os livros editados pelo próprio João Cabral de Melo Neto em sua prensa manual na Espanha. Esses são apenas alguns exemplos capazes de demonstrar o quão antiga pode ser a prática de uma poesia independente e atenciosa com aquilo que faz circular – o poema – e com seu meio de veiculação. Sob essa perspectiva não haveria muita novidade nos modos de manifestações literárias dos anos 1970.

Por essa razão, é preciso certa cautela no uso de algumas expres-

---

e grupos de poesia; portanto, manifestações independentes do circuito estabelecido pelas editoras comerciais. Convém lembrar que em *Retrato de época* Messeder Pereira utiliza a expressão “autores independentes” para se referir a Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto e Ana Cristina Cesar, poetas até então independentes não só das editoras, mas, também, das coleções de poesia estudadas pelo autor na década de 1970 (à exceção de Eudoro Augusto, que teve um livro publicado pela *Vida de Artista*); poetas que “se vinculavam pelo debate e por relações de amizade mais ou menos estreitas aos grupos referidos”. Cf. PEREIRA, Carlos A. Messeder. *Retrato de época*, op. cit., p.16.

<sup>7</sup> Zuca Sardan é um dos diversos pseudônimos usados pelo poeta Carlos Felipe Saldanha, assim como Zuca Sardana, Zuca Sardanga, entre outros.

sões como “geração mimeógrafo” ou mesmo “poesia marginal”, que se tornam generalistas – e genéricas – como forma de referência, hoje, a alguma poesia dos anos 1960 e 1970. Essa relativização também não é nova. E embora com a institucionalização (e consequente problematização) do termo após a agitação das coleções de poesia, ou após a antologia de Heloísa Buarque de Hollanda<sup>8</sup>, os trabalhos de Glauco Matoso<sup>9</sup> e de Messeder Pereira<sup>10</sup>, ainda recentemente essa questão volta à cena. Maria Lucia de Barros Camargo, por exemplo, em seu livro sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, também aponta para essa necessidade de ponderar o uso de tais expressões e, portanto, de repensar a noção de “poesia marginal” como um movimento ou um grande grupo (ainda que em um grande grupo sempre possa haver dissidências):

A partir de 1976, vamos encontrar outros debates, ruidosos lançamentos de poemas, feiras de poesia e arte, publicações independentes – individuais e coletivas – em vários pontos do país. Mantém-se a questão: o que se considera como poesia marginal? O que é poesia marginal? Onde incluir, por exemplo, a “poesia” ou, se quisermos, a produção de Glauco Mattoso?[...] Considerando todos esses autores, as particularidades, as diferenças, mesmo entre os que se agrupam em torno de projetos editoriais comuns, podemos perguntar: houve um movimento a que podemos chamar de poesia marginal?<sup>11</sup>

Sabemos que o termo “movimento” não é o mais adequado para pensar a poesia daquela época: sem projeto estético comum, tratava-se de uma agitação cultural e literária com propostas de rever e repensar as questões de mercado – conforme ainda lembra Maria Lucia. Essa ideia também fora apontada por Glauco Matoso em um amplo debate promovido pela Unicamp, no qual ele assinala não só o caráter distinto das manifestações de poesia, mas, também, e muito, a ausência de projeto poético comum – afinal, pontos de contato entre aquelas dicções não pressupunham uma noção de projeto ou movimento. O debate na Uni-

---

<sup>8</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Antologia. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007. A primeira edição do livro é de 1976.

<sup>9</sup> MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

<sup>10</sup> PEREIRA, Carlos A. Messeder. *Retrato de época*, op. cit.

<sup>11</sup> CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás do olhos pardos*. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003, p.39-41



camp, aliás, é peculiar, na medida em que, no início da década de 1980 e diante da necessidade de sistematização em torno da produção poética da década anterior, reúne críticos de poesia e poetas – esses últimos, em sua maioria, de São Paulo. Isto é, o debate é armado com nomes que transitam também fora do círculo “marginal” carioca.

Apesar das ideias de anti-intelectualismo, de descompromisso com a linguagem ou até mesmo da suposta ausência de rigor que cercou as tentativas de sistematizar a então “poesia jovem” anos 1970<sup>12</sup>; ou ainda, se havia alguma recusa da linguagem cabralina na poesia, como sugere Merquior, ironicamente, o gesto poético e político de alguns escritores é quase o mesmo de João Cabral. Isso porque manifestações como as de Francisco Alvim, Ana Cristina Cesar, Cacaso – na *Frenesi* ou na *Vida de Artista*, por exemplo – aproximam-se do gesto de João Cabral de presentear amigos com edições produzidas manualmente em sua prensa; aproximam-se também do gesto dos já mencionados poetas do *Gráfico Amador*, que faziam circular livros com baixa tiragem e cuidadosamente editados em Recife. A diferença entre as propostas talvez resida no fato de aqueles poetas chamados “marginais”, embora produzindo edições de pouca tiragem, expressarem algum desejo de abranger um público um pouco mais amplo do que apenas amigos e conhecidos.

Mais um indício dessa postura que privilegia uma circulação alternativa e atenta ao objeto livro é a edição de *Dia sim dia não*, em 1978, pela coleção *Mão no bolso*, em Brasília. O livro era composto de poemas de Francisco Alvim e Eudoro Augusto, e também foi custeado pelos próprios autores.

Três anos depois, em 1981, Alvim publica *Festa e Lago, montanha*, pela coleção *Capricho*, da qual também fizeram parte os poetas Eudoro Augusto, Afonso Henriques Neto, Pedro Lage, Luís Olavo Fontes, Ana Cristina Cesar, Ledusha e Zuca Sardan. A propósito do lançamento da coleção, a revista *Veja* publica uma matéria sobre Francisco Alvim, ou “o príncipe marginal”, título da reportagem<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> O termo é de Silviano Santiago. Cf. O assassinato de Mallarmé. In: *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.188-199.

<sup>13</sup> Cf. O príncipe marginal. *Veja*, São Paulo: Abril, n.663, p.93-94, 20 maio 1981. Vale lembrar que Francisco Alvim, além de ser diplomata, era também, de certa forma, um poeta já reconhecido (ou, ao menos, conhecido) em 1981.

Ainda em 1981, a editora Brasiliense publicou *Passatempo e outros poemas* – primeira reunião de todos os livros de Alvim (exceto *Dia sim dia não*) por uma editora. Conforme é possível conferir no texto da contracapa do livro, o destaque dado pela revista *Veja* ao poeta parecia, de alguma forma, legitimar a edição da Brasiliense<sup>14</sup>.

Mesmo sem ação legitimadora, as coleções de poesia independente não só viabilizaram como realçaram o “caráter informal” dessa poesia – aquele mencionado, por exemplo, por Heloísa Buarque de Hollanda no prefácio da antologia *26 Poetas Hoje* – caráter esse, porém, compromissado com o exercício da poesia, no que tange à produção dos livros e também à linguagem. Tome-se como exemplo disso o trabalho de Zuca, ocupado incessantemente com as experiências em torno da língua macarrônica a que recorre em seus textos, com o humor, e com as ilustrações na relação (ou não-relação) texto-imagem<sup>15</sup>. Longe das vanguardas experimentais dos anos 1950 e 1960, e com muita liberdade

---

Ainda em 1968, por conta de sua carreira no Itamaraty, Alvim passa a residir em Paris, onde encontra o crítico e também diplomata José Guilherme Merquior. A oportunidade permite a Merquior conhecer o primeiro livro de Alvim, *Sol dos cegos*, e escrever o ensaio “Sobre o verso de Francisco Alvim”, publicado na revista *Tempo brasileiro* em 1971 e republicado no ano seguinte em seu livro de ensaios *A astúcia da mímese*. Vide MERQUIOR, José Guilherme. Sobre o verso de Francisco Alvim. *Tempo brasileiro*, n.26/27, p.70-79, jan.-mar. 1971; e *A astúcia da mímese*. Ensaios sobre lírica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p.208-217.

<sup>14</sup> “A Brasiliense é a primeira editora a publicar os poemas de Francisco Alvim, considerado pela Revista *Veja*, o ‘príncipe marginal... aquele que deu um toque clássico à poesia da geração mimeógrafo [...]’”. Cf. ALVIM, Francisco. *Passatempo e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1981. [Coleção cantadas literárias, vol. 3].

<sup>15</sup> Em uma nota publicada junto à reportagem da revista *Veja*, Cacaso afirma: “A coleção ‘Capricho’, batizada a partir dessa característica, reúne oito poetas, cada um com seu próprio livro. Ainda que eles se encontrem em estágios distintos no desenvolvimento de seus trabalhos, têm pontos em comum. [...] É dessa profusão de choques e direções que brota o poeta de cada um. O que mais foge à comunidade de características é Carlos Saldanha, com seu *Almanach Sportivo*. Nele, os desenhos e os grafismos formam com os textos uma dinâmica de história em quadrinhos. É um festival de jogos retóricos, paródias e deboches, todos de uma comicidade demolidora”. Cf. BRITO, Antonio Carlos de. Uma coleção de capricho e desencanto. In: O príncipe marginal, op. cit., p.94.

de escolha no exercício linguístico de cada poeta, a proposta desses autores era encontrar um meio de arejar o texto: renovar, prover de espaços, fazer circular o poema. Tratava-se, então, de um exercício de transformação da realidade cotidiana via linguagem poética. No entanto, transformar as relações humanas, sociais e históricas, não só em assunto de poesia, mas principalmente, *em* poesia, isto é, transfigurar a realidade, pressupunha responsabilidade: com as escolhas e, portanto, com a própria poesia.

Talvez o mais interessante no texto da revista *Veja* não seja a ideia de que Alvim trazia um “toque clássico” ao grupo de poetas marginais, em uma categórica e indiscutível hierarquização poética, mas a afirmação de Ana Cristina Cesar, que apontava a atitude “marginal” do poeta praticamente como uma opção: “Ele poderia estar em outro grupo mas mantém sua aliança com os poetas jovens. [...] É um poeta engajado, não no sentido Thiago de Mello, mas no de que está comprometido a fazer poesia.”<sup>16</sup>

Em um texto para o jornal *Opinião*, em 1977<sup>17</sup>, Alvim aponta a ideia de publicar em coleção como uma possibilidade de criar estratégias alternativas de publicação, e assim diluir algum “poder” concentrado nas editoras. Além disso, segundo afirma, tal atitude coletiva abriria espaço para os autores “desconhecidos” e poderia formar um novo público leitor através da criação de uma demanda de poesia capaz de subverter “os valores propriamente poéticos em voga” e “os padrões tradicionais de produção, edição e distribuição”<sup>18</sup>. Essa postura de Alvim seria apontada por Ana Cristina Cesar como uma “opção”. Afirma ela:

Mas o que se percebe é a emergência da edição marginal como escolha mais consciente. Francisco Alvim, poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora, vê no entanto na opção marginal maior significado político.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> O príncipe marginal, op. cit., p.94.

<sup>17</sup> ALVIM, Francisco. Diversifiquemos os padrões. *Opinião*, Rio de Janeiro, p.20-21, 25 mar. 1977.

<sup>18</sup> Ibidem, p.20.

<sup>19</sup> CESAR, Ana Cristina; MORICONI, Italo. O poeta fora da república. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999, p.201. Publicado originalmente em *Opinião*, Rio de Janeiro, p.19-20, 25 mar. 1977.

A maturidade à qual se refere Ana Cristina vem como resposta no artigo de Alvim, que, não por acaso, está publicado na sequência do texto assinado por Ana Cristina Cesar e Italo Moriconi, na mesma edição do jornal.

A opção de Francisco Alvim pressupõe o olhar atento ao objeto livro, por meio da livre escolha para edição. Quando as escolhas do poeta em relação à distribuição e circulação de seus livros fazem com que livro e poema não sejam considerados apenas possíveis peças mercadológicas, esse gesto tão político quanto literário proporciona também outra forma de contato com o público leitor. Ou seja, uma opção que determina os meios de circulação do texto, um gesto também controverso, na medida em que havia o desejo de “ter um público maior, desconhecido”, afirmava Ana Cristina na matéria da revista *Veja*, e complementava: “Até agora, nosso público se resume a nós mesmos e alguns amigos.”<sup>20</sup>

Em “Tudo da minha terra” Cacaso ressalta o risco poético eminente naquela controversa opção/situação de “marginalidade poética”:

As contradições começam a se esboçar: ao propor uma quase coincidência entre a poesia e a vida, isso resultaria, no limite, no desaparecimento, por desnecessidade, da própria poesia. [...] Fora do convencionalismo costumeiro que marca a relação entre obra e leitor, torna-se agora possível conversar sobre poesia, livre de esquemas professorais e do obscuro palavreado técnico dos cursos de literatura: a poesia é assunto como o futebol e a vida alheia são assuntos.<sup>21</sup>

Cacaso enfatiza ainda que esse ponto de encontro da arte com a vida “põe em risco o poder de transcendência da expressão poética, sua capacidade para generalizar”<sup>22</sup> e, também, que

Esta informalidade que hoje reina em setores importantes de nossa ideologia de resistência, em nossa multiforme contracultura, facilita a difusão e a aceitação da crença de que uma vez

---

<sup>20</sup> O príncipe marginal, op. cit., p.94.

<sup>21</sup> BRITO, Antonio Carlos de. Tudo da minha terra. In: *Não quero prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Editora UFRJ, 1997, p.24.

<sup>22</sup> Ibidem, p.26.

que fazer arte e viver já não se distinguem, então a possibilidade de criar também já não supõe maiores capacitações, e todo mundo indistintamente é promovido a artista, o que é o mesmo que extinguir a espécie.<sup>23</sup>

Mesmo defensor dos ditos então marginais, as afirmações de Cacaso evidenciam o compromisso com a postura do poeta, com o público leitor e com a maneira de dizer, a dicção poética. Para muitos poetas a edição e distribuição de livros de forma alternativa poderia ser uma oportunidade para fazer a literatura circular e se colocar em cena com sua poesia. Mas independentemente do lugar de cada um desses poetas, a inserção e transformação do cotidiano no poema estavam ligadas a operações poéticas mais rápidas e de acesso mais próximo do leitor (poesia “escrita para ser lida”, diria Alvim no texto de 1977 do jornal *Opinião*). Procedimentos aptos a rearticular a linguagem poética com outras tradições, isto é, estabelecer algum tipo de contato, sinal, choque entre essas linguagens, mesmo quando em tentativas de escape ou simples rearranjo estilístico. A coloquialidade no dizer, as cenas e imagens do cotidiano, a desestabilização da língua nos poemas de frases feitas que beiravam o limite com a prosa, a atenção à palavra escrita e falada, a assimilação de uma tradição (a modernista) para uma quase criação de outra (a marginal), e a postura em relação ao processo de distribuição dos livros e à circulação da poesia compunham parte do risco da marginalidade exposto por Cacaso. A estreita relação entre arte e vida estaria ainda expressa em uma suposta “facilidade” e, sem dúvida, em uma extrema “acessibilidade” das manifestações poéticas: poeta e poema perderiam seu lugar.

Francisco Alvim, então “poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora”<sup>24</sup>, naquele momento assumia o risco e optava, de fato, pela edição alternativa ou independente, para usar expressões mais adequadas e menos datadas. Acredito, pois, que esse risco possa envolver dois aspectos: a edição do livro, as coleções de poesia e grupos de poeta; e a poesia, a ideia antes mencionada sobre o compromisso com a linguagem, com o fazer poético. Em âmbitos diferentes, mas relacionados, as duas questões expressam tomadas de posi-

---

<sup>23</sup> Ibidem, p.28.

<sup>24</sup> CESAR, Ana Cristina; MORICONI, Italo. O poeta fora da república, op. cit., p.201.

ções e escolhas. Alvim trata de um desses aspectos num texto sobre Cacaso<sup>25</sup>. Ao comentar a afinidade poética com Cacaso e o legado modernista de suas dicções, Alvim reconhece que há um risco assumido no movimento poético extremamente comprometido com as escolhas feitas e com a própria ideia de poesia:

Um obscuro sentimento de parentesco, que talvez denotasse a não menos obscura percepção de tomada de posição semelhante com respeito à poesia: a decisão de encará-la a partir da tradição brasileira recente e menos recente, e não de uma ruptura com essa tradição. [...] Posição nada cômoda, pois doía nela uma permanente crise de identidade: afinal tínhamos escolhido cantar num coro bastante singular, constituído só de solistas, e solistas poderosos... E tinha alguém sempre para bradar ao pé de nossos impressionáveis ouvidos o anátema famigerado de extração poundiana: “diluidores!”<sup>26</sup>

A consciência das implicações que as escolhas e decisões têm para a poesia, ou seja, que todo um percurso pode ser afetado por uma opção de “continuidade” e não de “ruptura”, configura-se, portanto, como compromisso com a palavra poética e, então, com a própria literatura. Para que a poesia não corresse, e não corra, o risco de desaparecer no excesso de conversa e de informalidade, como apontou Cacaso; ou numa tagarelice e desmedida da linguagem, razão pela qual a resistência e a responsabilidade poéticas são mais sensíveis e mais difíceis, conforme lembra Jean-Luc Nancy em *Resistência da poesia*<sup>27</sup>.

### INSTITUIÇÃO, AUTORIDADE E NOME

Apesar do cuidado com o trabalho de edição de cada livro, a publicação independente e as edições de autor deixaram de ser opção para Alvim em 1981, quando a editora Brasiliense reuniu seus poemas em uma coletânea, início de um processo de institucionalização resultante do trabalho do poeta aliado às oportunidades de publicação. A

---

<sup>25</sup> ALVIM, Francisco. Cacaso, sentimento, perfídia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 dez. 1982. Folhetim, p.4-5.

<sup>26</sup> Ibidem, p.4.

<sup>27</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

situação de poetas como Ana Cristina Cesar, Cacaso, Zuca Sardan, Chacal, entre outros, também teve desdobramento parecido, na medida em que seus “livrinhos”, mesmo com um pouco mais de demora, também foram lançados por editoras, com tiragens maiores e distribuição mais abrangente.

É evidente que o lançamento da coletânea de Francisco Alvim pela Brasiliense fazia parte de uma abertura editorial (de mercado), provocando novos leitores através da coleção “*Cantadas literárias*”. Além de Francisco Alvim, autores como Chacal, Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu, entre muitos outros, também foram publicados na “*Cantadas literárias*”. Não menos importante é observar que Zuca Sardan, por exemplo, só teria livro publicado com a chancela de uma editora depois dos anos 1990.

Esse processo de institucionalização de um poeta e, consequentemente, de sua poesia, pode ser pensado a partir das reflexões de Pierre Bourdieu sobre os modos de envelhecimento dos produtos e produtores culturais no campo literário<sup>28</sup>. Os produtos compreendem livros, quadros, peças de teatro, postos em circulação por seus produtores – escritores, pintores e atores, por exemplo.

A noção de “poesia anos 70” está diretamente ligada a uma ideia de “poesia jovem”. Essa ideia de juventude no campo de produção cultural implica, para Bourdieu, a associação de valores de mudança e de originalidade, bem como uma recusa e contestação do poder. Bourdieu refere-se então ao acesso à idade madura como “condição e resultado do acesso às posições de poder, e abandono das práticas associadas à irresponsabilidade adolescente”<sup>29</sup>. Cabe salientar que para o autor, porém, a idade madura não está necessariamente relacionada à idade biológica, pois pode ser determinada por indícios e idades sociais marcados “por atributos e comportamentos simbólicos diferentes”<sup>30</sup>. Assim, a absorção do trabalho de determinados escritores pelas editoras é uma consequência relacionada a táticas de mercado, criação ou aproveitamento de demandas existentes (possibilidade pouco comum quando se trata de poesia). Mas é também, conforme afirma Bourdieu, uma consequência

---

<sup>28</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>29</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, op. cit., p.179.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.179.

do acesso à idade madura, uma estratégia de fuga que se apresenta aos escritores para não se deixar “envelhecer”, o que para ele significa “cair no passado”, “tornar-se *clássicos* ou *desclassificados*”, “ver-se lançados *fora da história*” ou “passar para história”<sup>31</sup>. Afirmar Bourdieu:

O envelhecimento sobrevém aos empreendimentos e aos autores quando permanecem presos (ativa ou passivamente) a modos de produção que, sobretudo se marcaram época, são inevitavelmente datados; quando se encerram em esquemas de percepção ou de apreciação que, convertidos em normas transcendentais e eternas, impedem de aceitar ou mesmo de perceber a novidade.<sup>32</sup>

Dessa forma, portanto, alguns autores podem passar de edições de autor, supostamente marginais, independentes, a escritores editados – fato que pressupõe não só mais uma instância de institucionalização, mas também, pode interferir diretamente na abrangência de circulação de poesia.

Marcos Siscar, por sua vez, identifica a publicação em livro dos trabalhos produzidos nos anos 1970, “às vezes por grandes editoras”, como uma forma de aproveitamento “da retomada do mercado editorial e da abertura política” que marcaram a década de 1980. Esse movimento, para Siscar, seria caracterizado por uma espécie de “retração ou refluxo com relação às tensões das décadas anteriores”, na medida em que, além da “ausência de linhas de força mestras”, também marcaria um abandono das referências de resistência que definiam tal poesia dos anos 1970<sup>33</sup>.

De acordo com Michel Foucault, entendemos que um texto e seu processo de legitimação estão, de algum modo, em relação com o nome de quem o assina. Ou seja, a partir do nome do autor é sempre possível armar uma rede de relações e instâncias de valor capazes de legitimar discursos. Em seu texto, Foucault esclarece que o nome do autor

---

<sup>31</sup> Ibidem, p.180. Grifo do autor.

<sup>32</sup> Ibidem, p.180

<sup>33</sup> SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: *Poesia e crise*. Ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 149-150.



indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível. [...] Chegar-se-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza.<sup>34</sup>

Nesse sentido, o nome do autor é aquele que caracteriza determinado discurso e, em relação com o texto, pode articular categorias e valores que o fazem funcionar em determinado contexto (social, histórico e cultural). Penso, então, que em torno do nome de Francisco Alvim é possível mobilizar uma série de outros nomes e valores, alguns até mesmo distantes da “poesia marginal anos 70”. Um caso que ilustra a questão é a publicação de poemas de Alvim na revista *Novos estudos CEBRAP*, em 1993, e que aparecem entre poemas de Ferreira Gullar e José Paulo Paes. Trata-se de dois poetas que transitaram pelas décadas de 1960 e 1970, sem relação com os “poetas marginais” e com poéticas distintas, mas que levariam o texto de Alvim a um outro lugar (lembrando que *Poesias reunidas*, de Francisco Alvim, e *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, de José Paulo Paes, inauguram a coleção *Claro enigma*, em 1988). Além disso, os poemas de Alvim também frequentam revistas como *Inimigo rumor* e *Piauí*, a primeira especializada em poesia e vendida em livrarias; a segunda uma revista de política, arte e cultura, encontrada em bancas de jornal – fato que aponta para a relativa flexibilidade do texto (expressa na acessibilidade, na brevidade e aparente facilidade da poesia), bem como para as relações estabelecidas pelo nome do poeta. Essa última questão explica-se na ideia de uma poesia que atravessa todas as décadas desde os anos 1960, e insere-se na cena poética contemporânea, aparentemente como quem anda a passeio e sem pressa. Uma poesia no seu tempo, e por isso mesmo, muito cuidadosa e experimentada em seus caminhos de publicação.

A partir das relações estabelecidas é possível começar a identi-

---

<sup>34</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *Estética. Literatura e pintura, música e cinema*. 2ªed. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.273/274. [Coleção Ditos & Escritos, vol. III.].

ficar e mapear a variação nos modos de circulação e valorização do discurso poético no âmbito pensado por Michel Foucault, especialmente quando esclarece que o nome do autor implica ainda uma função autor. Para ele, a função autor pode definir o modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos em uma sociedade, e uma de suas características é a definição de noções de autoridade e do *status* desses discursos, tendo em vista que essas noções não são exercidas da mesma maneira sobre todos os discursos, épocas e civilizações, mas que a partir do século XVIII é uma característica importante e definidora, especialmente, para o discurso literário. Pierre Bourdieu, como um suplemento à ideia de Foucault, afirma:

As palavras, nomes de escolas ou de grupos, nomes próprios, têm tanta importância apenas porque constituem as coisas: sinais distintivos, produzem a existência em um universo onde existir é diferir, “fazer um nome”, um nome próprio ou um nome comum (o de um grupo).<sup>35</sup>

Esses “sinais distintivos”, ou noções de autoridade desempenhadas pelo nome do autor, constituem o ato de “fazer um nome” e fazer parte da “luta pelo reconhecimento”. Para Bourdieu, o artista também é feito no campo de produção, produzido para, nas palavras do crítico, ser “conhecido e reconhecido”. Essas noções de autoridade são geradas, no caso de Francisco Alvim, pelo discurso poético e ocorrem, pois, por meio da legitimação da poesia. Esse processo efetiva-se então na relação entre a materialidade do texto, o autor que o assina, os meios de veiculação desse texto (catálogos, jornais, revistas), o espaço criado pelas editoras, o público leitor, e as instituições e universidades. Além disso, a legitimação se dá ainda nas relações e redes de contatos estabelecidas entre os próprios escritores, ou no papel dos críticos e prefaciadores – como lembra Bourdieu. Todos esses agentes e instituições passam a definir, portanto, os critérios de valor da obra e do artista.

De alguma maneira, a “poesia anos 1970” operou um circuito e nele criou também seus próprios círculos e espécies de cânones, ideia formalizada na “eleição” de Francisco Alvim como “príncipe marginal” pela revista *Veja*, por exemplo, ou nos dois Prêmios Jabuti recebidos

---

<sup>35</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, op. cit., p.182.

pelo poeta: o primeiro em 1982, por *Passatempo e outros poemas*, o segundo em 1988, pelo livro *Poesias reunidas*. Convém pensar, pois, na relação entre Francisco Alvim – o então “príncipe marginal” – e a consequente autoridade atribuída ao poeta naquele contexto.

A ideia de autoridade é pensada por Giorgio Agamben a partir da definição de *auctoritas*, termo que designava as funções essenciais do Senado na constituição romana. Agamben salienta o fato de que o termo refere-se tanto ao direito público (no caso das prerrogativas do Senado romano) quanto ao direito privado. Assim, no âmbito privado, a *auctoritas* configura o poder de autorizar e tornar válidos atos jurídicos, “um poder que confere a legitimidade”.<sup>36</sup> Para analisar a natureza da noção de *auctoritas* no direito público, Agamben se detém no exercício do poder pelo imperador romano Augusto, ou o *princeps*. Sobre a relação entre o principado romano e a *auctoritas*, afirma Agamben:

Em todo caso, o principado romano, que estamos acostumados a definir por meio de um termo – imperador – que remete ao *imperium* do magistrado, não é uma magistratura, mas uma forma extrema da *auctoritas*. [...] É significativo que os estudiosos modernos tenham sido tão rápidos em aceitar que a *auctoritas* era imediatamente inerente à pessoa viva do *pater* ou do *princeps*.<sup>37</sup>

Príncipe – ou *princeps* – é “o primeiro”, de um grupo, de uma situação ou movimento. Mas é também, como sugere Agamben, aquele que detém um poder (autorizar discursos e atribuir valores para obras e outros artistas, por exemplo), mesmo que – como se vê – esse poder seja simbólico. Apesar dessas constatações, a noção de autoridade (e notoriedade) desempenhada na função autor por Alvim e por seus pares foi configurada lentamente. Isso se intensificou tanto pelo esforço e articulação dos próprios grupos de poesia quanto pelo movimento dos poetas inicialmente independentes que foram abraçados por editoras interessadas em colocar a poesia em cena e em aceitar os riscos iminentes a sua publicação – além de, naturalmente, assegurar o prestígio simbólico desses autores.

---

<sup>36</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, p.121.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.125/127.

Sobre a atividade dos grupos de poetas e as edições de poesia nas coleções independentes, Alvim afirma:

[...] na igreja a gente vai encontrar o parecido, a exclusão do diferente e a possibilidade de compreensão que tal estado de coisas parece favorecer. De fato, as igrejinhas são confortáveis. Mais do que isso: elas reforçam a noção do ser, a identidade dos literatos. Mas são também de uma inextinguível comichão: em face de uma igreja, há sempre outra, cochichando para si mesma ou bradando aos quatro ventos: eu é que presto. No fundo, encantadas umas pelas outras (pois, na verdade, o que deseja o eu senão o outro?). Daí o comportamento tresloucado dos fiéis desses templos curiosos, que pode variar das tentativas terroristas de explodir com a igreja alheia (já que não consigo ser o outro, o jeito é aniquilá-lo), até às formas insidiosas de adesão interna, como a fidelidade, disfarçada, enrustida, a uma outra paróquia além da sua.<sup>38</sup>

“Eu é que presto” é o único verso de um poema de Francisco Alvim chamado “Luta literária”, publicado em *Dia sim dia não* (produzido com Eudoro Augusto), e serviu de mote, como se vê no artigo, para Alvim comentar sobre algumas questões de poesia. Dentre elas, a inevitável formação dos grupos de poetas e a relação entre eles; a possibilidade de circular em mais de um grupo e as vantagens desse trabalho. Em entrevista concedida em 2009, ele retoma o assunto: “A gente não queria saber de outra coisa que aquela patota. Todo mundo fala mal de igreja, mas igreja é a melhor coisa do mundo. Tem que ser gente próxima, gente que você gosta.”<sup>39</sup> Pouca novidade, se pensarmos que a relação entre os próprios escritores, como já visto, e as afinidades, gostos, amizades, são constitutivos das relações poéticas e da oficialização de nomes e discursos. Embora tenha transitado entre alguns grupos de poesia, suas escolhas parecem ter sido sempre bem marcadas. Principalmente, talvez, porque as tomadas de posição eram importantes. A poesia “informal”, “independente”, tinha pouca ou quase nenhuma conversa com a poesia experimental ou de vanguarda,

---

<sup>38</sup> ALVIM, Francisco. Eu é que presto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02 jul. 1982. Ilustrada, p.44.

<sup>39</sup> Idem, Chico, o poeta. *Juca*. A revista dos alunos do Instituto Rio Branco, ano 3, n.3, p.20-26, 2009. Entrevista concedida a Ramiro Breitbach.

por exemplo. De todo modo, a visão de Alvim ajuda a elucidar a diplomacia manifestada também na postura literária adotada. Francisco Alvim faz parte da cena poética atual como nome que remete a sua dicção poética, ao seu texto, mas também à passagem por aqueles grupos, a um percurso poético, de algum modo, consolidado.

Motivada pela produção cultural nos anos 1970, Ana Cristina Cesar faz algumas ponderações acerca da função do nome, dessa marca a ser calcada para a validação de determinados textos e, consequentemente, sobre o lugar do texto/poema e do lugar do autor/poeta:

A função autor veicula um conceito harmonizante de literatura e de história. A história é feita por personagens ilustres, merecedores de bustos nas nossas praças e filmes nas nossas filmotecas. [...] Quem escreveu a Moreninha? Um texto é antes de tudo um nome, origem e explicação das suas significações, centro de sua coerência, chave controladora das suas inquietações.<sup>40</sup>

A afirmação pode ser lida para entender que o nome, a marca de quem assina o texto remete ao contexto, à escritura, mas, sobretudo, aos valores e marcas discursivas que esse nome vincula. Ana Cristina então reconhece alguns paradoxos gerados pela relação entre o texto e o status inevitavelmente atrelado ao livro:

Mas acontece que a literatura circula socialmente – não é peça de museu nem matéria onírica. A discussão centrada no texto pifa porque os próprios escritores começam a perceber que são produtores de alguma coisa que é vendida e produz lucro: as relações capitalistas não são meramente “matéria-prima” para o texto literário, mas se intrometem no próprio corpo do livro e na maneira de o texto circular. Nesse sentido, um texto se produz duplamente. Por um lado surge como produto intrinsecamente literário; mas por outro, para que circule e seja lido, deve ser reproduzido industrialmente por um sistema ao qual o escritor somente tem acesso via editor: o texto também *se produz no mercado*.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> CESAR, Ana Cristina. Literatura não é documento. In: *Crítica e tradução*, op. cit., p.21. Publicado originalmente em 1980.

<sup>41</sup> Idem; MORICONI, Italo. O poeta fora da república, op. cit., p.196. Grifo dos autores.

E continua,

A intervenção dos autores na circulação dos seus textos vem abalar a concepção do escritor como ser iluminado, a aura da obra escrita, a autoridade do texto impresso, e não apenas o literário. A autoridade do texto é legitimada por instituições, universidades, suplementos, entrevistas, mas é uma autoridade bastarda, um poder nominal – a literatura que for consagrada terá prestígio e glória, será redimida do seu papel de mercadoria.<sup>42</sup>

Transportadas para o cenário mais recente, as reflexões de Ana Cristina apontam para alguma contradição no processo de circulação da poesia, pois, conforme sugere, a literatura, quando independente, poderia se isentar da sua função de mercadoria se prestigiada e institucionalizada por outros meios de comunicação, instituições e universidades. Além disso, não seria apenas sua condição de mercadoria que estaria em jogo na manutenção de uma poesia independente – embora prestigiada e/ou legitimada, de acordo com as reflexões de Marcos Siscar. Para Siscar, o processo de publicação em livro dos textos que “circulavam geralmente em suportes frágeis, fora do circuito tradicional”, indicaria ainda “o lugar da fala que se modifica, exatamente no momento em que ela consegue fixar-se publicamente; quando a poesia passa para o interior da formalidade do processo cultural, ela começa a abandonar as referências de resistência que a definiam”<sup>43</sup>.

Para Bourdieu, os valores simbólico e mercantil dos produtos e significações do campo artístico e literário permanecem relativamente independentes e, lembra ele ainda, as estratégias dos produtores culturais podem ser distribuídas entre dois limites: “a subordinação total e cínica à demanda e a independência absoluta com respeito ao mercado e às suas exigências”.<sup>44</sup>

Sem subordinação total ou independência absoluta das leis de mercado, conforme Bourdieu, uma editora pode garantir um alcance possivelmente mais amplo do que uma edição de autor é capaz de atingir. Isso dependerá da política editorial, do campo de ação, das relações com a imprensa e de estratégias de divulgação, elementos que definirão,

---

<sup>42</sup> Ibidem, p.199.

<sup>43</sup> SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira, op. cit., p.149-150.

<sup>44</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, op. cit., p.162.

dentre outras questões, os autores a serem publicados, o nível de especialização privilegiado, tiragem, etc. Mesmo sabendo que o fazer poético não depende e nem se constitui apenas na relação com o mercado criado pelas editoras, há de se considerar, especialmente hoje, a suposta (e por vezes ilusória) condição de destaque e prestígio proporcionado pelo respaldo editorial. Aliado à viabilidade, à abrangência de circulação e ao acesso que uma editora pode oferecer, o valor simbólico e algum valor mercantil da poesia e do poeta podem estar assegurados.

Nesse sentido, e como atesta Ana Cristina, “um texto também se produz no mercado”, uma vez que, conforme lembra Bourdieu, assim como o artista, a obra de arte (e a literatura) também é produzida para ser conhecida e reconhecida a fim de que adquira valor simbólico. Segundo Bourdieu,

O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetiche* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida [...].<sup>45</sup>

O *poder de consagração* e o monopólio de autoridade, de “poder dizer com autoridade” (*auctoritas*, para retomar Agamben), ou seja, também “monopólio da legitimidade literária” são recorrentemente questionados por Pierre Bourdieu. Para ele, o poder de consagrar ocorre, ainda, na relação com escritores e artistas defendidos pelos editores e comerciantes de arte, bem como na relação com outros editores e com os críticos – cujas opiniões irão depender da sua posição e das posições do autor e do editor em seus espaços.

O Prêmio Jabuti concedido pela Câmara Brasileira do Livro, e recebido por Alvim em 1982 por *Passatempo e outros poemas*, pode ser ilustrativo dessa interdependência entre a função do nome e o processo de legitimação da poesia. Após a premiação, Alvim fora tema de uma matéria e entrevista do caderno *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo*, com o seguinte título: “Alvim, a poesia afinal premiada”<sup>46</sup>, frase que

---

<sup>45</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, op. cit., p.259.

<sup>46</sup> ALVIM, Francisco. Alvim, a poesia afinal premiada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 out. 1982. *Ilustrada*, p.31. Entrevista concedida a Cida Taiar.

apontava uma quase necessidade de prestígio e reconhecimento da poesia através do prêmio. Uma expectativa escondida no advérbio do título, como se fosse também um resultado dado como certo, previsto. Na entrevista, Alvim comenta o caráter controverso provocado pela situação:

do ponto de vista da difusão da obra, a premiação é sempre interessante. E, além de tudo, existe o aspecto do reconhecimento, como utilidade social, da atividade literária. [...] parece que, premiado, a gente fica meio acadêmico, meio entronizado. [...] um prêmio não combina com a poesia muito independente.<sup>47</sup>

Mas, depois, pondera: “um prêmio como o Jabuti, por exemplo, merece consideração, porque tem uma tradição de seriedade.” E o segundo Jabuti veio em 1989, com *Poesias reunidas*, ano em que a coleção *Claro enigma* ganhou na categoria “Melhor Produção Editorial”, e João Moura Jr., com seu *Páginas amarelas* (também editado pela coleção), recebeu o prêmio de “Autor Revelação – Literatura Adulta”. Um prêmio quase triplo para todos, principalmente para Augusto Massi, editor e coordenador da coleção, e que comprova a força de uma edição cuidadosa com seu objeto de circulação, o poema.

O poeta e editor Carlito Azevedo, em recente entrevista, fala sobre o papel legitimador das coleções de poesia, especialmente o da coleção *Claro enigma*, no trabalho de reunir a concepção artesanal do livro de poemas com a ideia de produto vendável:

Que uma coleção de poesia pode ter uma intervenção poderosa na literatura de um momento específico ficou mais do que provado com a coleção Claro Enigma, editada pelo Augusto Massi, nos anos 80, que ajudou a quebrar muitos preconceitos, vencer muitas dicotomias, fez a discussão avançar. Ao reunir a poesia de Francisco Alvim, mais ligado aos marginais dos anos 70, e a de Sebastião Uchoa Leite, mais próximo dos poetas concretos, [...] e também a da soltíssima Orides Fontela, e num projeto gráfico que reunia o artesanal, melhor característica da poesia independente, com um sistema profissional de edição e distribuição, vantagem indiscutível da máquina editorial, a Claro Enigma

---

<sup>47</sup> Ibidem, p.31.



reconfigurou bastante o ambiente. [...] Mas, se o poeta novo tem essa vantagem ao ser incluído em uma *coleção mais ou menos oficial*, ao lado de *poetas mais ou menos oficiais*, por outro lado, mais de uma vez vimos esses mesmos *poetas novos se oficializarem*, acreditarem demais que isso é que é bom, isso é que importa. *É uma ilusão*. [...] Assim são as coisas, enquanto [...] o autor continuar trocando seu gesto inicial pela possibilidade de ganhar prêmios, ser convidado para as festas literárias das grandes editoras, para as entrevistas televisivas, coisas que em geral só chegam para os superbem editados, a coisa não muda. E não é coincidência que esses autores piorem tanto com o tempo, é que eles passam a se levar a sério mesmo, a achar que agora eles são escritores de verdade, antes eram apenas uns experimentadores.<sup>48</sup>

Na exigência de mais compromisso com o processo de edição de poesia (esta “antimercadoria”, conforme atesta na mesma entrevista), Carlito Azevedo assume a função legitimadora atribuída às publicações em editora, o que afeta largamente o modo de circulação da poesia, e principalmente, oficializa o nome do autor. Hoje, além da discussão entre poesia independente, edições de autor e editoras, há, ainda, a disputa entre as grandes e pequenas editoras, como se apenas a edição em livro (e, como Carlito mesmo aponta, de preferência em uma grande editora) fosse capaz de criar novos poetas (“poetas de verdade”). E mais, como se hoje não presenciássemos as inúmeras manifestações poéticas de poetas sem livro, a cargo das revistas de poesia (impressas ou disponíveis *online*) ou *blogs* especializados e páginas pessoais. Ao mesmo tempo, na briga entre grandes e pequenas editoras, Carlito evidencia a necessidade de compromisso poético e político – por parte dos editores, no que tange ao cuidado com as edições; e dos poetas, em não acatar o deslumbramento do prestígio simbólico de ter um nome institucionalizado e, sobretudo, em manter a responsabilidade com as posições assumidas desde o início de suas produções.

Logo, sustentar um nome sem o respaldo de uma editora, seja ela grande ou pequena, tradicional ou novata, exigirá do novo poeta uma capacidade de articulação e abrangência para atingir jornais, revistas, e todos os meios, agentes e instituições possíveis para divul-

---

<sup>48</sup> AZEVEDO, Carlito. Editar bem poesia e aceitar editar antimercadoria. *Folha online*, São Paulo, 17 set. 2011. Ilustrada. Disponível em: <<http://folha.com/no976746>>. Acesso em 17 set. 2011. Grifo meu.

gação da obra. A “oficialização” do nome do autor não importa e pode ser, sim, uma ilusão, como diz Carlito.

Nesse movimento realizado entre o independente e o oficial, iniciado no final da década de 1960, o nome “Francisco Alvim” consolidou um certo poder legitimador. Como “autos de crédito” (para usar a expressão de Bourdieu) trocados entre artistas como instância de consagração, a autoridade legitimadora de Francisco Alvim – seu nome e assinatura – consta, por exemplo, em orelhas e prefácios de livros, respalda a reedição de um livro de Drummond<sup>49</sup>, encontra-se em uma antologia de “melhores poetas da literatura brasileira”<sup>50</sup> ou coloca-se lado a lado com nomes mais novos da poesia brasileira, em periódicos diversos, como é o caso da revista *Inimigo rumor*, durante a década de 1990 e 2000 e, mais recentemente, das revistas *Piauí* e *Babel poética*, para citar algumas. Gesto que assegura a publicação em que esses nomes são veiculados e, ainda, assegura o próprio nome do autor como integrante da atual poesia brasileira.

A proposta da discussão é, então, pensar o discurso poético conforme sugere Foucault, “nas modalidades de sua existência”, entendendo que a maneira com que eles se articulam nas relações sociais “se decifra de modo [...] mais direto no jogo da função autor e em suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que eles operam”<sup>51</sup>. No entanto, para o crítico Martin Jay, o pensamento de Foucault e de Roland Barthes (este em *A morte do autor*), não impediram a legitimação de discursos através da citação de nomes “conhecidos e reconhecidos”. Jay afirma que se torna difícil dissolver os nomes próprios em “funções de autor” despojadas de algum poder afetivo. E reitera que

---

<sup>49</sup> *Passeios na ilha*, livro de textos em prosa de Carlos Drummond de Andrade, foi reeditado pela editora Cosac Naify em outubro de 2011. Francisco Alvim presta depoimento e lê trechos da obra por ocasião do lançamento do livro. A editora disponibilizou o vídeo na internet. Cf. *Francisco Alvim lê Carlos Drummond de Andrade*. Disponível em: <<http://youtu.be/IzusY0dntAc>>. Acesso em 15 dez. 2011.

<sup>50</sup> A antologia em questão chama-se *Verso livre* e reúne poemas de Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Francisco Alvim, José Paulo Paes, Armando Freitas Filho e Eucanaã Ferraz, identificados na edição como “melhores poetas da literatura brasileira”. Cf. *Verso livre*. Poemas. São Paulo: Boa Companhia, 2012.

<sup>51</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor, op. cit., p.286.

“apesar de toda a culpa que nos causa apelar a nomes célebres como um modo de legitimar o que dizemos, ainda nos resulta virtualmente impossível prescindir dos nomes”<sup>52</sup>.

Assim, se esse nome é constituído discursiva, social e simbolicamente, é possível manejar algumas instâncias de valor a partir do nome “Francisco Alvim” e das diferentes formas de manifestação e apresentação do poema. Igualmente, a poética de Alvim é norteadada por um pensamento que pressupõe responsabilidade com a palavra escrita, a dicção, o poema, expressa em suas escolhas, posicionamentos e consequências decorrentes. Uma poética que também se faz representativa do gesto cordial e discreto evidenciado em sua postura literária, resultante no nome (hoje) institucionalizado, caráter esse expresso na habilidade de eger e transitar entre alguns grupos, e assim fazer par com poéticas diversas da sua, em um notável respeito pela diferença, pelo lugar do outro.

#### **A POESIA EM SEU TEMPO: *O CORPO FORA E ELEFANTE***

O trabalho poético de Francisco Alvim também compreende aquilo que é possível entender como modos e processos de publicação de sua poesia, que, se bem analisados, percorrem um movimento contrário àquele percebido na cena poética de hoje. Apesar dos muitos “poetas sem livro” e do crescente número de edições independentes, não se pode negar a existência atual de uma ânsia por visibilidade, legitimação e, mais do que publicação, talvez o que esteja em jogo hoje seja uma vontade de divulgação, de encontrar maneiras de convivência entre pares distintos e diferentes posições. Alvim, hoje, de fato “poeta maduro”, como já havia apontado Ana Cristina Cesar, demonstra certa calma, ausência de pressa e ansiedade na sua trajetória de poeta e de livros publicados – características que sugerem também alguma prudência no fazer poético, concedendo ao poeta e à poesia um tempo de espera, ceva, preparo. Como consequência, o número enxuto de livros e o percurso compassado de publicação atestam a economia da poesia, num conjunto de obra que se quer curto e breve, lancinante e perspicaz como o próprio discurso poético.

---

<sup>52</sup> JAY, Martin. *Campos de Fuerza*. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003, p.314.

Assim, embora mais distante da postura independente com a qual iniciou sua produção poética, Francisco Alvim manteve um trabalho cuidadoso no que diz respeito ao processo de publicação. Após a sequência de livros publicados entre 1968 e 1981, o poeta espaçou o lançamento de livros. Foram três inéditos depois desse período: *Poesias reunidas* [1968-1988] – com o inédito *O corpo fora* – (1988); *Elefante* (2000) e *O metro nenhum* (2011). No intervalo, uma coletânea, *Poemas* [1968-2000], com todos os seus poemas reunidos, numa edição conjunta das editoras Cosac Naify e 7 Letras, em 2004. Em mais de quarenta anos são contados oito livros inéditos e três coletâneas. E é esse descompasso que parece garantir ao poeta certa força e impacto crítico. Mesmo assim, apesar dessa espaçada frequência com que são publicados em livro, os poemas apresentam certa regularidade de circulação.

Passada a movimentação intensa da década inicial, Alvim parece sempre testar seus poemas antes de eles entrarem nos livros. Ao mesmo tempo, é possível rastrear um plano de publicação não imediato, algo como uma intenção, uma marca movente que irá aparecer em um livro ou outro, mesmo que entre eles haja um intervalo de mais de dez anos. Os livros *O corpo fora* e, especialmente, *Elefante*, podem ser dois casos ilustrativos dessa condição, situação e, por que não, escolha do poeta.

*O corpo fora* foi publicado dentro da coletânea *Poesias reunidas* [1968-1988], em 1988. No entanto, o título do livro já estava decidido em 1982, quando Alvim, que naquela época escrevia com certa periodicidade no suplemento *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo*, dá o mesmo nome do livro a um de seus artigos e salienta: “Decido: a crônica levará o título de um próximo livro”<sup>53</sup>. No mesmo ano, na entrevista concedida ao jornal a propósito do prêmio Jabuti que recebera, Alvim apresenta três poemas para *O corpo fora*, que seria, segundo ele, seu livro seguinte.

Muitos outros poemas do livro foram publicados antes do seu lançamento, ao longo dos anos 1980. Em 1988, na revista *Novos estudos CEBRAP*, por exemplo, a organização dos poemas publicados proporciona uma leitura em sequência temática, quase como um conjunto<sup>54</sup>. Alvim afirmara na já referida entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 1982,

---

<sup>53</sup> ALVIM, Francisco. O corpo fora. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 jun. 1982. *Ilustrada*, p.40.

<sup>54</sup> Idem, *Novos estudos CEBRAP*, n.20, p.163-165, mar. 1988.

que “alguns poemas só tem sentido aproximados de outros”<sup>55</sup> e ao comentar o lançamento do livro, assinala que em *O corpo fora* “os poemas se emendam uns nos outros”<sup>56</sup>. No entanto, a organização dos poemas no livro difere, por exemplo, daquela da revista. Talvez porque a sequência publicada na *Novos estudos* privilegiasse poemas que, de forma mais clara, apontassem para questões sociais, expressas por meio daquelas falas falso-moralistas, preconceituosas e reacionárias recorrentes em alguns dos poemas de Alvim, tais como:

#### ORA VEJA

O guarda era preto  
A moça era branca  
Queria limpar a família dele  
e sujar a dela (CF, p.119)

#### DEPOIS DA ABOLIÇÃO

Eu vi  
os filhos do Barão de Porto Novo  
louros olhos azuis  
descalços na estrada  
maltrapilhos  
cantando em francês (CF, p.125)

No livro, efetivamente, esses poemas são mais oscilantes, menos aglomerados, como uma possível dispersão que, por consequência, dilui também o efeito do conjunto. Os poemas de tom desprezível são também desprezíveis naquilo que afirmam, concisamente, em pequenos blocos nos quais o título presta-se a uma forma de anúncio do preconceito, do estereótipo e da desigualdade que terão lugar nos poemas. O efeito do conjunto desses poemas pode se dispersar ao longo do livro, sem, obviamente, se desfazer. Apesar de que em tempos de jovens negros amarrados a pelourinhos improvisados em postes nos centros urbanos, numa triste rememoração da trajetória e prática escravista no Brasil, os poemas de Alvim não devem soar tão politicamente incorretos ou mal-

<sup>55</sup> Idem, A poesia afinal premiada, op. cit., p.31.

<sup>56</sup> Idem, Poesia pelo telefone. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 dez. 1988. Folhetim, p.G7. Entrevista concedida a Augusto Massi.

dosos para aqueles apoiadores, defensores, ou simplesmente indiferentes a tais práticas. De alguma forma, o efeito está guardado e mantido em cada um dos poemas nas páginas de *O corpo fora*, mesmo no seu arranjo disperso e mesclado com poemas feitos de outros assuntos e não veiculados na *Novos Estudos CEBRAP*.

Como vimos na entrevista de 1982, Alvim afirmara que seu próximo livro levaria o título de *O corpo fora*<sup>57</sup>, e a mesma afirmação já havia sido feita em um texto publicado seis meses antes no mesmo jornal<sup>58</sup>. Afora a ideia do título, Alvim também previa como seria a capa: uma foto de um elefante, trazida por ele do Quênia. Na entrevista, que contava com três poemas excluídos de livros anteriores e que fariam parte do futuro livro, dizia Alvim: “Não sei quando será lançado, pode demorar seis meses ou três anos”<sup>59</sup>, atestando a completa falta de pressa em publicar e o trabalho de “moviola” – maneira pela qual ele definiu, mais de uma vez, seu procedimento poético e o exercício de montar e agrupar os poemas no livro: “O ouvido do poeta pode ser uma espécie de moviola sonora”<sup>60</sup>.

Das predições feitas, apenas o título permaneceu. *O corpo fora* não levou seis meses nem três anos para ser editado. Foram seis anos até que surgisse o convite para a edição de *Poesias reunidas*. A imagem do elefante, por sua vez, ficou para a capa do livro posterior, definindo, inclusive o próprio título do livro, publicado dezoito anos após a ideia inicial de ter o grande paquiderme como ilustração para a capa de *O corpo fora*. E dos três poemas apresentados no jornal em 1982, apenas um (“Até amanhã”) foi para *O corpo fora*, e os outros dois foram guardados para *Elefante*, após sofrerem algumas modificações:

#### NUM ADRO

Nuvens passam

o olhar não percebe o barulho dos astros (FSP, 30/10/82, p.31)

#### NUM ADRO

---

<sup>57</sup> ALVIM, Francisco. Alvim, a poesia afinal premiada, op. cit., p.31.

<sup>58</sup> Idem, *O corpo fora*, op. cit., p.40.

<sup>59</sup> ALVIM, Francisco. Alvim, a poesia afinal premiada, op. cit., p.31.

<sup>60</sup> Idem, *Eu é que presto*, op. cit., p.44.

Nuvens passam  
**O** olhar não percebe o barulho dos astros (El, p.85)

### SAFARI

Uma girafa baba toda lua  
 búfalos comem o horizonte  
 pássaros **caem** sob a neve  
 da montanha perto longe

**b**inóculos para achar  
 o leão mais altivo  
 que inexistente na sombra baobá

**ouço** dentro um **vago** mar  
 arremeter rinoceronte (FSP, 30/10/82, p.31)

### PLANÍCIE

Uma girafa baba toda **a** lua  
 búfalos comem o horizonte  
 pássaros **tombam** sob a neve  
 da montanha perto longe

**B**inóculos para achar  
 o leão mais altivo  
 que inexistente na sombra baobá

**Ouço** dentro um **brusco** mar  
 arremeter rinoceronte (El, p.85)

Não cabe aqui analisar o processo de criação dos poemas de Alvim, mas, uma vez que alguns deles foram veiculados antes de publicados em livro, é oportuno o confronto das versões. “Safari”/“Planície” é um exemplo de poema que sofreu modificações substanciais: o título foi trocado, bem como algumas palavras substituídas.

Há situações nas quais uma palavra pode alterar toda uma possibilidade de leitura do poema, afinal, a ideia de um “vago mar” é bem menos intensa do que um “brusco mar”, embora o efeito continue o mesmo: arremeter rinoceronte. A ideia de invasão, ataque e fúria de um rinoceronte torna-se mais abrupta e eficaz no poema quando lida no polo

oposto de um mar vago, vazio, calmo em sua vastidão. O poema que vai para o livro sugere então um mar de movimento inesperado, agitado, brusco, dessa forma capaz de atacar, avançar, ir contra e completar o movimento de instabilidade da natureza iniciado no primeiro verso: a imagem da lua e do horizonte é desfeita pela ação da girafa e dos búfalos; os pássaros sucumbem na neve e o leão imponente repousa inofensivamente, quase desaparecendo (“inexiste...”) sob o baobá.

Na mudança do título há uma variação do campo da ação (safári) para o da descrição (planície): as savanas africanas são as principais regiões para a expedição aventureira de um safári; e girafas, búfalos, leões e rinocerontes são animais típicos dessas regiões naturalmente planas. Entretanto, as imagens do poema se formam a uma distância em que o olhar não consegue defini-las exatamente (o horizonte é desfeito também pela incapacidade do olhar, pela extensão do lugar, onde há uma “montanha perto longe”). Toda a imagem do poema é vasta, é ampla, uma harmonia silenciosa mas devastadora, verificada na distância com que é captada pelo olhar longínquo e na suposta imponência dos animais. Suposta, pois o rinoceronte – especialmente o rinoceronte branco, habitante das savanas africanas – juntamente com o leão, o elefante e o búfalo, pode ser um dos animais mais difíceis de ser caçados e é, depois do elefante, o maior mamífero terrestre; ao mesmo tempo, se comparado às outras espécies, é pacato e inofensivo. Imagens, então, instáveis, em contraposição no jogo com o que está perto e longe, com o que é possível ver e ouvir: o mar é o elemento que não está no âmbito da visão, o mar se faz ouvir, está em outro lugar, um lugar “dentro”, que apenas o ouvido consegue captar. Porém esse lugar, também amplo e plano, pode nem ser mar de fato, e sim apenas uma força impetuosa e de movimento brusco – um sujeito para o poema talvez: “Ouço”, pela primeira vez, diz o verso no poema. Apesar das alterações sofridas, os poemas “Planície” e “Num adro” são apresentados no livro na mesma sequência em que apareceram no jornal, apontando para a ideia de conjunto privilegiada por Alvim, fazendo jus à importância da disposição dos poemas.

Os poemas “Elefante” e “Céu” foram publicados na revista *Novos estudos CEPRAP*, n.35, mar. 1993, junto com o texto “Entre a carne e o sonho”, um comentário acerca do livro *Escritos*, de Maria Lucia Verdi, no qual o poeta aproveita para comentar o livro, e principalmente, falar sobre poesia. A mesma seção da revista traz os poemas, até então



também inéditos, “O Electra II”, de Ferreira Gullar, e “Anamnese”, de José Paulo Paes. Posteriormente, “Elefante” aparece na série de poemas presentes na revista *Inimigo rumor*, em 1999<sup>61</sup>.

Outros poemas do livro *Elefante* tiveram publicação prévia na antologia *Artes e ofícios da poesia* (1991), em outras edições da *Novos estudos CEBRAP* (1994, 1998), e em periódicos como *O carioca* (1998), caderno *Mais!* da *Folha de S. Paulo* (1999) e revista *Inimigo rumor* (1999). A maioria deles não sofreu alterações quando em livro, e nos casos em que isso aconteceu, foram alterações mínimas, da ordem da adição de uma vírgula, um ponto final, um artigo, ou da exclusão de uma exclamação repetida, por exemplo – alterações que, sabemos, às vezes são capazes de mudar toda uma leitura do poema.

Apesar do gesto de Alvim apontar para uma necessidade de experimentar o poema e seu efeito de leitura, não há hesitação em publicá-los em livro. Aliás, essa decisão parece irrevogável – Alvim possui pouquíssimos poemas em revistas e jornais que não constam em seus livros.

Como um anúncio de um livro em desenvolvimento, que vai se estruturando com vagar, a intensidade de recorrência dos poemas permite saber que o novo livro está prestes a ser editado – mesmo que esse movimento ocorra sem o poeta se aperceber dele. Desse modo foram dados a conhecer *O corpo fora* (integrante de *Poesias reunidas*), *Elefante* e *O metro nenhum*, os três últimos livros de Alvim. Some-se a isso o fato de que doze anos separam a publicação de *Poesias reunidas* e *Elefante*; e onze anos entre *Elefante* e o mais recente, *O metro nenhum*<sup>62</sup>. Por todas essas razões a atitude (poética e “livreira”) de Alvim permite que se forme, pouco a pouco, esse arquivo de poemas

---

<sup>61</sup> O número 6 da revista dedicou espaço à publicação de dezessete poemas de Francisco Alvim. A edição contou ainda com textos críticos de Sérgio Alcides e de Augusto Massi sobre a poesia do Alvim e o livro que estava prestes a sair. Cf. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n.6, p.17-26, jan.-jul. 1999.

<sup>62</sup> Antes de serem dados a conhecer em livro, alguns poemas de *O metro nenhum* foram publicados, entre 2001 e 2011, por exemplo, na revista *Inimigo rumor*, no jornal *Folha de S. Paulo* e nas revistas *Piauí* e *Novos estudos CEBRAP*. Houve ainda, em 2009, o verbete “Serrote” publicado na revista homônima, do Instituto Moreira Salles. Trata-se de um percurso que vai se configurando aos poucos e parece servir como teste e amostra de um possível livro. Algumas vezes, a versão que sai no livro é aquela acrescida de um verso, uma palavra ou um sinal de pontuação, ou, ao invés disso, com um corte desses mesmos elementos – como se ali as escolhas fossem definitivas.

sem tempo. E sem pressa. Um labor poético que se move lentamente. A partir dessa prática *slow-motion*, o trabalho de moviola começa a tomar forma, como se Alvim estivesse empenhado na elaboração de um grande poema, em um projeto poético, embora aparentemente involuntário, muito organizado.

### O POEMA E SEU ENTORNO

A cada livro publicado ou a cada movimento do poeta, a poesia de Francisco Alvim quase sempre provocou alguma manifestação da crítica literária. A relação entre a força crítica, a potência da poesia discreta (mas nem tanto) e o percurso que toma forma e se fortalece a partir da década de 1950 em um movimento lento – porém calculado a cada livro publicado e nos riscos assumidos em cada poema – inserem o poeta como parte ativa e cativa da cena poética que se configura hoje.

Possivelmente o primeiro crítico a apontar alguns caminhos da poesia de Francisco Alvim foi José Guilherme Merquior, a propósito do lançamento de seu primeiro livro, *Sol dos cegos*. No ensaio, “Sobre o verso de Francisco Alvim”, chamam a atenção dois aspectos que, posteriormente, de certo modo, nortearão a crítica em torno do poeta. Segundo Merquior, a relação da poesia de Alvim com a tradição modernista é direta, porém moderada. Constitui-se em um anti-sentimentalismo controlado como se recusasse uma cabralidade exacerbada, bem como uma “dicção clássico-modernista geral”. Para Merquior, a relação entre a consciência individual e a realidade urbana cotidiana configura uma “nova subjetividade lírica”. Isto é, a articulação entre um Drummond ou Murilo tardios e o princípio de economia cabralino gerariam dois aspectos importantes para algumas abordagens posteriores da poesia de Alvim: a “reabertura do processo lírico” e a “penetração crítica do ambiente brasileiro”<sup>63</sup>.

Após *Sol dos Cegos* em 1968, *Passatempo* em 1974, *Dia sim dia não*, com Eudoro Augusto, em 1978, *Festa e Lago, montanha*, ambos em 1981, *Passatempo e outros poemas*, a coletânea lançada pela editora Brasiliense, também em 1981, Francisco Alvim só tornaria a lançar

---

<sup>63</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Sobre o verso de Francisco Alvim. In: *A astúcia da mímese*. Ensaios sobre lírica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p.215-217.

novo livro sete anos depois. *Poesias reunidas* [1968-1988], publicado na coleção *Claro enigma*, da editora Duas Cidades, é composto de um livro inédito, *O corpo fora*, e da reunião de todos os livros anteriores de Alvim. O vácuo de publicação deixado pelo poeta, aliado às datas emblemáticas na capa do livro, marcando vinte anos de produção poética, causaram certo alvoroço na recepção de *Poesias reunidas*, como se houvesse não só a necessidade, mas também o compromisso, de uma revisão crítica de toda a poesia de Alvim até aquele momento.

Roberto Schwarz abre o texto de apresentação na orelha do livro dizendo: “Na poesia de Francisco Alvim estão juntos o mais alto lirismo e o conhecimento refletido e desabusado da vida contemporânea”<sup>64</sup>, dando a tônica adotada para pensar todo o procedimento poético de Alvim naquelas duas décadas de poesia, postura essa que remonta às análises de Merquior e seria retomada com mais veemência pelo próprio Schwarz em longo ensaio a propósito da publicação do livro *Elefante*, em 2000. Flora Süssekind, por sua vez, ao comentar as *Poesias reunidas*, chama a atenção para o “estilhaçamento da voz lírica” e para a “cisão e dramatização do lírico característica da poesia moderna”<sup>65</sup>, relativizando, desse modo, as condições de existência das vozes líricas na poesia de Alvim, questão também ponderada por Schwarz na apresentação do livro.

No entanto, talvez um dos textos de maior impacto daquele período tenha sido “O poeta dos outros”, de Cacaso<sup>66</sup>. O ensaio, publicado quase um ano após a morte de Cacaso e praticamente um mês antes do lançamento de *Poesias reunidas*, fazia parte do que seria um extenso trabalho sobre a poesia de Alvim<sup>67</sup>. Desde então, o texto de Cacaso

---

<sup>64</sup> ALVIM, Francisco. *Poesias reunidas*, op. cit.

<sup>65</sup> SUSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p.319-354. O ensaio, que aborda os seis primeiros volumes da coleção *Claro enigma*, foi publicado originalmente na *Revista USP*, São Paulo, p.175-192, n.2, jun./jul./ago. 1989, p.175-192. Após a publicação de treze livros de poesia, de diversos autores, a coleção *Claro enigma* encerrou em 1990 com a edição dos livros dos poetas Age de Carvalho, Duda Machado e Alberto Alexandre Martins.

<sup>66</sup> BRITO, Antonio Carlos de. O poeta dos outros. *Novos estudos CEBRAP*, n.22, p.137-156, out. 1988.

<sup>67</sup> Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, no artigo *Ceder a vez, ceder a voz*, publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, em dezembro de 1981, Cacaso já estava preparando um “longo trabalho” intitulado *O fio da meada*. O título

passa a ser frequentemente mencionado na produção crítica acerca da poética de Alvim. Por exemplo, nos referidos textos de Roberto Schwarz e Flora Süssekind se verifica a alusão ao estudo realizado pelo poeta, e não raro nos deparamos com alguma questão por ele antes apontada naquele ensaio.

Em cinco longos tópicos, Cacaso faz um levantamento de variados aspectos que dão conta do procedimento poético de Francisco Alvim: o poema como expressão da “voz dos outros”, a dramatização, o processo de individualização, os poemas curtos, o lugar da experiência e da memória, o gesto coletivo na ausência de autoria, o convívio social brasileiro e a técnica poética, para citar alguns deles.

Após o lançamento de *Poesias reunidas*, em 1988, Alvim só volta a publicar em livro no ano 2000, com o lançamento de *Elefante*. Dessa vez parece que o impacto gerado pela publicação foi mais intenso. Primeiramente porque, nele, Francisco Alvim evidencia algo que, de algum modo, sempre fora visível em seu texto (e que Merquior enfaticamente notou em seu primeiro livro): a natureza de seu vínculo poético com a tradição modernista. Além disso, *Elefante* não era uma reunião de poemas já publicados (o que não ocorria desde 1981) e o título – na explícita relação com o poema de Drummond, “O Elefante”<sup>68</sup> –, para muitos, determinava de vez as escolhas poéticas de Alvim desde sua estreia na poesia e principalmente desde *Poesias reunidas*.

Algum tempo depois de seu lançamento, o livro rendeu (e ainda rende) análises e artigos em livros, jornais e revistas como *Folha de S.*

---

do artigo de Heloísa, inclusive, reproduz uma frase do ensaio de Cacaso, mencionada no próprio texto de Heloísa, mas que não está na versão do ensaio publicado na revista *Novos Estudos*, em 1988: “A atitude básica de Chico consiste em ceder a vez, em ceder a voz”. Cf. GASPARI, Elio; HOL-LANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito*. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 229-233. Passado o *boom* da poesia marginal, entre Francisco Alvim e Cacaso restara a amizade e o interesse nos assuntos de poesia. Exemplo disso é o texto de Cacaso, “O poeta dos outros”, da mesma forma que o texto escrito por Alvim sobre a poesia de Cacaso na *Folha de S. Paulo* em 1982. Cf. ALVIM, Francisco. Cacaso, sentimento, perfídia, op. cit.. Cabe lembrar, também, que o poema “Aberto”, do livro *Elefante*, é dedicado a Cacaso. (Cf. El, p.67).

<sup>68</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. O Elefante. In: *Poesia completa*. Conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p.165-168.

*Paulo, Jornal do Brasil*, revistas de arte, literatura e cultura, como *Cult* e *Piauí*, e revistas acadêmicas, como a *Revista USP*. A sistematização crítica em torno da produção poética de Alvim parecia ser uma exigência naqueles já passados trinta anos de poesia (nem tantos livros assim, em comparação com a obra de outros poetas, como Drummond ou João Cabral, por exemplo).

Como se vê, sucessivamente, desde o lançamento de *Sol dos cegos* e do gentil ensaio de José Guilherme Merquior, a dicção poética de Alvim é constantemente reconhecida pelos seus traços modernistas. Isso implicaria identificar, também, o olhar sobre a realidade social do Brasil e o lirismo moderado de sua poesia. Roberto Schwarz foi, sem dúvida, um dos críticos que mais procurou dar conta das influências de Alvim, especialmente no extenso ensaio escrito para a *Folha de S. Paulo*, em março de 2002<sup>69</sup>.

Conforme aponta uma nota no final do texto, trata-se de uma versão desenvolvida do artigo “Elefante Complexo”, publicado um ano antes no *Jornal de resenhas*, outro suplemento da mesma *Folha de S. Paulo*. A proposta principal do ensaio é analisar a formação histórica e social brasileira a partir da poesia de Alvim, especialmente a partir daquela do livro *Elefante*. Logo no início do texto, Schwarz afirma: “[...] a pesquisa modernista da peculiaridade brasileira, de nossas falas, relações, ritmos, cumplicidades etc. volta à ordem do dia no livro de Francisco Alvim”<sup>70</sup>. O crítico traça um percurso desde a escravidão até os dias atuais para pensar e reconhecer nos poemas de Alvim uma espécie de mal-estar e um desajuste em relação aos valores nacionais estabelecidos ao longo de nossa história. Para ele, essas questões estão expressas também nas técnicas formais adotadas por Alvim. Schwarz aponta, ainda, o legado modernista – João Cabral, Drummond, Manuel Bandeira, Oswald e Mario de Andrade – e confere à poesia de Alvim certo caráter de vanguarda (sem a perspectiva revolucionária), bem como estabelece uma relação com o concretismo, além de realizar outras tantas conexões para traçar um percurso histórico e social do Brasil. A “mitologia pessoal” dos poemas – exceção de uma poesia que recusa a individualização tanto dos personagens como da “*persona* do poeta”,

---

<sup>69</sup> SCHWARZ, Roberto. O país do elefante. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mar. 2002. Mais!, p.05-13.

<sup>70</sup> Ibidem, p.5.

nas palavras de Schwarz – é abordada ao final do texto, com o que ele chama de vertente lírica, a qual, entretanto – adverte – não se aplicaria à perspectiva do ensaio.

O lirismo ao qual Roberto Schwarz se refere é o mesmo discutido mais detalhadamente por alguns críticos em diferentes momentos sobre a poesia de Alvim. Sérgio Alcides, poeta e tradutor, em artigo escrito para a revista *Inimigo rumor*, em 1999, e prévio ao lançamento de *Elefante*, trata da “consciência observadora e seletiva de uma suposta realidade” numa relação do sujeito com o mundo, como se houvesse dois “campos de atração discursivos” na poética de Alvim: um dentro e um fora<sup>71</sup>. O assunto é aprofundado no texto que antecede uma entrevista com Francisco Alvim, realizada por ele para a revista *Rodapé*, em 2002<sup>72</sup>. Para Alcides, esses campos estariam ligados a temas como angústia, solidão, amor, memória, tanto de ordem individual quanto coletiva, resultando numa descontinuidade entre sujeito e mundo. E Augusto Massi, na mesma edição da *Inimigo rumor* para a qual escreve Sérgio Alcides, trata de um “procedimento combinatório, a vontade de revelar e o desejo de ocultar”, para enumerar uma série de temas relativos ao “mundo exterior” e à “experiência íntima”<sup>73</sup>.

Vilma Arêas, no posfácio da edição portuguesa do livro *Elefante*, também busca encontrar pontos de apoio e conciliação para a expressão da voz individual (lírica) e coletiva (registro “idiomático e familiar da língua”) na estrutura formal de *Elefante*<sup>74</sup>. Já Viviana Bosi, por sua vez, em uma leitura de algum modo tributária à leitura feita por Roberto Schwarz, vê na poesia de Alvim uma “aspiração pela natureza romântica” e “o embate com a sociedade brutal”, ao mesmo tempo em que as fronteiras entre sujeito e objeto podem diluir-se no jogo lírico estabelecido pelo poeta em alguns poemas. Nessa linha de raciocínio, Viviana afirma a emergência de duas vozes: a coletiva, de forma anônima e impessoal, atenta às contradições sociais, e a lírica, segundo ela, capaz

---

<sup>71</sup> ALCIDES, Sérgio. Elefante à vista. *Inimigo rumor*, n.6, op. cit., p.17-21.

<sup>72</sup> ALVIM, Francisco. Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa. *Rodapé*, São Paulo, n.2, p.199-207, ago. 2002. Entrevista concedida a Sérgio Alcides.

<sup>73</sup> MASSI, Augusto. Conversa dentro conversa fora. *Inimigo rumor*, n.6, op. cit., p.22-26.

<sup>74</sup> ARÊAS, Vilma. Jogo de contrários. Posfácio. In: ALVIM, Francisco. *Elefante*. Coimbra/Lisboa: Angelus Novus/Cotovia, 2004, p.69-83.

de transfigurar o ‘eu’ e o outro em “sujeitos de um sonho a ser vivido”<sup>75</sup>.

No texto “O real da poesia”, de março de 2000, no qual são apontadas muitas afinidades entre os poemas de *Elefante* e a poética de Drummond, Flora Süssekind parece estar também preocupada com as relações entre “dentro e fora, longe e perto, poema e mundo”<sup>76</sup>. Flora alude a três questões a partir dos poemas de *Elefante*: a “orientação dramática”, segundo ela, dominante na poética de Alvim desde os anos 1970, as “cisões e incorporações” e a “forma em fuga”.

O que se pode depreender deste breve levantamento crítico é o tratamento dicotômico dado à poesia de Alvim, como uma necessidade de estabelecer polos e centralidades em torno dos poemas, tais como, os mais recorrentes: individual/coletivo, real/ideal, sujeito/ mundo. Em alguns casos, na motivação desse “jogo de contrários” – título do posfácio de Vilma Arêas para *Elefante* – estão a tentativa de síntese e uma quase solução dessa dicotomia (talvez as abordagens de Viviana Bosi e da própria Vilma Arêas possam servir de exemplo nesse caso).

Nessa mesma linha de polarização nota-se, ainda, a ênfase na linguagem pessoal e na visão sobre a natureza, mesmo que transfigurada, expressa em elementos como a água, o vento, a luz, elementos esses considerados por muitos como sendo de temática lírica. Em contrapartida a essa perspectiva, a atenção ao procedimento de escuta das falas e a manifestação de diferentes vozes “coletivas”. Ou seja, de certo modo, uma operação de leitura para a poesia de Alvim estava já indicada na estratégia de “ceder a voz aos outros”, amplamente discutida por Cacaso em suas inúmeras e possíveis nuances e retomada de variadas maneiras nas leituras que visam aprofundar todas essas questões.

### ALVIM COM ZUCA

Não se pode ignorar o fato de que o livro mais recente de Alvim, *O metro nenhum*, lançado em setembro de 2011 pela Companhia das Letras (mesma editora de *Elefante*), também teve uma expressiva recep-

---

<sup>75</sup> BOSI, Viviana. As faces da musa em Francisco Alvim. In: PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Orgs.). *Poéticas do Olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.132-146.

<sup>76</sup> SÜSSEKIND, Flora. O real da poesia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 nov. 2000. Mais!, p.19.

ção crítica. Na contramão do escritor que publica um livro por ano, por exemplo, e estimula a ansiedade do leitor em saber qual e como será o próximo trabalho, Alvim não deixa de aguçar a curiosidade e provocar a expectativa, ao levar mais de uma década para publicar um novo livro. Onze anos após a publicação de *Elefante*, *O metro nenhum* chega em forma de uma exasperação frágil, apontando para dificuldades constantes na vida, no mundo e no próprio poema – tensões evidenciadas ao longo de todo o trabalho poético de Alvim.

Dessa vez o texto da orelha do livro ficou a cargo do amigo e também poeta Zuca Sardan. De alguma maneira, na prática artística de Alvim e Zuca identifica-se, recorrentemente, uma citação, uma menção ou mesmo uma interferência de um poeta no outro. Em 1982, por exemplo, Alvim escreve “Infância vetusta”, um dos primeiros textos sobre a poesia de Zuca Sardan, cuja característica e circulação, segundo ele, era “(sem) alternativa”<sup>77</sup>. Alvim ainda dedica alguns de seus poemas a personagens de Zuca ou mesmo ao próprio Zuca – como um dos poemas de *O metro nenhum*. Além disso, o amigo também assina uma ilustração na última página do livro. Essas intervenções de Zuca ao longo de *O metro nenhum* remontam à relação entre os poetas, e assim, à perspicácia poética de algum modo comum a ambos.

Por volta de 1952, Zuca Sardan produzia em mimeógrafo seus primeiros folhetos com ilustrações e poemas, que eram distribuídos entre conhecidos e amigos<sup>78</sup>. Um gesto que adiantava quase em duas décadas a prática dos chamados “poetas marginais” ou “geração mimeógrafo”. A relação entre Zuca e Alvim tornou-se mais estreita quando ambos moravam no Rio de Janeiro e estudavam para ingressar na carreira diplomática, o que só iria ocorrer para Alvim em 1963, quando foi aprovado no concurso do Instituto Rio Branco, algum tempo depois do ingresso de Zuca Sardan.

A aproximação de Zuca com os poetas do Rio de Janeiro se intensificou no final dos anos 1960. Já na década seguinte, alguns ativos “poetas marginais” de Brasília também se incluíam em suas relações: Nicolas Behr e Eudoro Augusto – este último editaria em parceria com

---

<sup>77</sup> ALVIM, Francisco. Infância vetusta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02 out. 1982. Ilustrada, p.36.

<sup>78</sup> Cf. SARDAN, Zuca. Zuca Sardan: Uma entrevista. *Inimigo rumor*, São Paulo/Lisboa/Coimbra, n.15, p.169-191, 2003.



Francisco Alvim *Dia sim dia não*, em 1978. Assim como Zuca, Alvim transita entre os poetas do Rio de Janeiro e posteriormente de Brasília, onde passara a residir depois de iniciar a carreira de diplomata<sup>79</sup>.

Os primeiros contatos de Alvim com os poetas do Rio de Janeiro também ocorrem em fins da década de 1960 e início dos anos 1970. Alvim refere-se a esse período de convivência intensa com os poetas e amigos como um momento de arejamento e também de relaxamento da sua própria poesia, além de conhecimento de outras manifestações poéticas<sup>80</sup>. Ainda assim, o contato anterior com Zuca parece marcar uma interferência quase permanente na poesia de Alvim.

Conta Zuca Sardan que, certa vez, ainda quando ele e Alvim preparavam-se para ingressar no Itamaraty, estavam em um bar no Rio de Janeiro (Bar Alpino, segundo Zuca, onde iam com certa frequência), em companhia de outros “aspirantes novatos” ao Itamaraty, com o propósito de aconselhá-los em relação à prova – considerando a “larga experiência” que os dois poetas adquiriram na realização do concurso até serem aprovados. Devido à demora do pedido feito no bar, Zuca e um dos “convidados” foram até a entrada da cozinha averiguar a situação e, em frente à pequena janela onde eram entregues os pedidos, depararam-se com o cozinheiro executando, de acordo com Zuca, um “graciosíssimo ballet” com duas grandes baratas – para o fascínio de Zuca e horror do “finíssimo novato”<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Em 1990 foi realizado o evento *Artes e ofícios da poesia*, no Museu de Arte de São Paulo, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que reuniu poetas, críticos e editores de poesia, entre eles Zuca Sardan. Em depoimento para o livro *Artes e ofícios da poesia*, resultado do evento, Zuca (que assina o texto do livro como Zuca Sardanga) comenta a continuação de sua prática da “poesia-mimeógrafo”, bem como sua aproximação com o grupo da “poesia marginal”, e inclui a participação dos poetas do Rio e de Brasília em um único grupo: “Na década dos setenta, com Chico Alvim, Cacasao, Nicolas Behr, Turiba e outros amigos, participamos do grupo da assim chamada Poesia Marginal. [...] Criou então uma editora caseira de folhetos, a partir dos anos cinquenta, e acabou, nos anos setenta, identificado com a geração mimeógrafo dos poetas marginais... Nada mal, nada mal, remoçamos aí quase vinte anos!...”. SARDAN, Zuca. Onde há Fumegas há fogo. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991, p.318.

<sup>80</sup> ALVIM, Francisco. Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa, op. cit.

<sup>81</sup> Cf. SARDAN, Zuca. Zuca Sardan: Uma entrevista, op. cit.

O teatro de baratas descrito por Zuca apresenta algo peculiar e comum à sua poesia e à de Francisco Alvim: um jogo capaz de refinar e transformar os elementos e situações mais baixas, simples e banais da realidade, uma espécie de teatralização da vida, da sociedade e das ordinárias (e outras nem tanto) relações humanas, com “um senso trágico da vida... e um humor negro da mais supina elegância” como define Zuca na entrevista aqui citada<sup>82</sup>. A diferença está no modo como essas peças são executadas. Zuca cria e nomeia personagens em cenários tão fantasiosos quanto seus próprios nomes, articula e faz conviver em sua poesia a ilustração e a palavra, duas formas de expressão distintas em uma única manifestação artística. Outras vezes, a fantasia e a imaginação aparecem nas histórias narradas e nos diálogos expressos em um português macarrônico num jogo contínuo com elementos e situações da realidade.

A poesia de Alvim é mais direta. A fantasia também aparece em um constante jogo com a realidade, mas os personagens de Alvim não têm nome. Não porque sejam ordinários (às vezes não o são nem um pouco), mas sim porque podem assumir a figura ou a voz de qualquer um, um simples alguém. Sobre a questão, Roberto Schwarz, por exemplo, afirma que

muitas vezes, graças ao malabarismo da dramaturgia, não sabemos de quem são, a quem se dirigem ou a quem entre os presentes, se deve o próprio título do poema, que não é uma moldura neutra e que participa do jogo de incertezas do resto.<sup>83</sup>

O também poeta Heitor Ferraz, em sua dissertação de mestrado, trata o assunto por meio das *personas*, herdadas de Pound, mas expressas em Alvim de maneira muito diferente para manifestar as experiências sociais e cotidianas da realidade brasileira<sup>84</sup>. Entretanto, o que se coloca diante do leitor, e para uma primeira impressão sobre a poesia de Alvim, é aquele senso trágico e humor elegante lembrado por Zuca – o espectador que aplaude um teatro de baratas, e expõe, como na poesia,

---

<sup>82</sup> Ibidem, p.177.

<sup>83</sup> SCHWARZ, Roberto. O País do elefante, op. cit., p.6.

<sup>84</sup> MELLO, Heitor Ferraz de. *O rito das calçadas*. Aspectos da poesia de Francisco Alvim. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2001.

os paradoxos mais chocantes numa sutileza de opostos: os insetos tão sujos e rasteiros convivem com os frequentadores do bar, com o garçom, a comida e o lixo. Esse é o olhar sobre uma parcela da sociedade recorrentemente apontado pela crítica e um dos modos pelo qual, de fato, ela pode aparecer na poesia de Alvim.

Não é de se estranhar, pois, que a ilustração de Zuca Sardan presente na última página de *O metro nenhum* tenha recebido o nome de “No Alpino”. No índice do livro consta: ““No Alpino”, *estampa de Zuca Sardan*”. Como se o título da ilustração e a própria imagem reafirmassem as peças executadas pelos poetas. A imagem apresenta a execução de um teatro e a projeção de sua sombra para o poeta (Alvim, talvez?) sentado à mesa do bar. Na orelha do livro, Zuca Sardan escolhe exatamente essa relação entre o que está evidente, escancarado, e o que está encoberto e se faz sombra, para pensar as diferentes formas de manifestação da poesia de Francisco Alvim.



Nessa espécie de apresentação do livro, com sua escrita peculiar, Zuca Sardan afirma que a poesia de Alvim possui uma face trágico/lírica, e outra mais descontraída, ruidosa, debochada – termos que se pode depreender de algumas expressões utilizadas por ele, como “galhofa-fria”. Zuca compara essa faceta da poesia de Alvim com um espetáculo de circo, no qual, para ele, há “[...] graças sem exato sentido, até grossas mas... sem graça!”, e prossegue afirmando que tais “galhofas-frias” não são lidas, e sim reescritas, na medida em que são capazes de inverter a lógica poética e gerar no público a impressão de que é ele, o público, o autor dos poemas. Para Zuca, a faceta lírica da poesia de

Alvim seria a mais magistral, porém, a “galhofa-fria”, esse perfil mais público na sua manifestação, torna-se assim a mais revolucionária – razão pela qual cada face dessa poesia poderia agradar a públicos distintos, e promover, portanto, certa instabilidade em sua recepção.

No entanto, essa instabilidade é relativa, uma vez que podemos perceber alguma consonância crítica nas tensões estabelecidas pela poesia de Alvim, o que confere ao poema, ao mesmo tempo, força receptiva e uma inegável relação com o público leitor, justamente por aparentar ser uma “poesia fácil”, “acessível”, muito distante de um procedimento mais fechado e hermético. Ao contrário, após o primeiro contato com a poesia do autor – independentemente de períodos e livros – o leitor vê-se diante de um dizer que se propõe aberto, passível de inúmeras perguntas e respostas e, conseqüentemente, instável, oscilante e propício ao risco. Por isso mesmo, a consonância crítica apontada até aqui pode ser lida também como uma dificuldade em lidar com essa aparente “acessibilidade poética” de Alvim (apesar de sua força), de onde decorre a necessidade de polarizações e sínteses.

Ainda assim, o quadro apresentado provoca as indagações: como ler a poesia de Francisco Alvim? Como viabilizar outras cenas de leitura que não aquelas já oficiais e institucionalizadas? Ao tomar a poesia de Alvim, portanto, como abertura, e por se tratar de uma dicção que se quer afetável, talvez se faça pertinente acreditar na existência da poesia simplesmente como tensão – exatamente por constituir-se em forma de expressão para uma poética do presente.

### PERCURSOS VIÁVEIS

Um estudo que aponta para outras possibilidades de leitura da poética de Francisco Alvim é aquele de Roberto Vecchi. Provocado pelo livro de *Elefante*, Vecchi propõe pensar a poesia de Alvim como um projeto poético de paradoxos, expressivo de uma “contemporaneidade problemática e problematizadora”, segundo ele.<sup>85</sup> Isso se faz possível a partir de um estudo sobre o fragmento como recurso, portanto, proble-

---

<sup>85</sup> VECCHI, Roberto. O real como projeto poético de *Elefante* de Francisco Alvim. In: \_\_\_\_; ROJO, Sara (Orgs.). *Transliterando o real*. Diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna. Belo Horizonte: UFMG, POSLIT, 2004, p.55.

matizador da possibilidade de estruturação do que ele chama de um “rosto do real” na poesia de Alvim. Assim, Vecchi busca pensar os modos de representação da experiência na poesia de Alvim, isto é, uma perspectiva que prevê a representação poética problematizada entre a titularidade e o tique linguístico das vozes, seus sujeitos e a brevidade do fragmento.

Em outro ensaio publicado posteriormente, Roberto Vecchi propõe, ainda, ler a poesia de Alvim a partir do efeito trágico nela identificado. Para ele, o fragmento é o material e o modo da fundação poética de Alvim e por isso se torna também “o lugar excelente das incoincidências” (segundo Vecchi, “desajustes entre experiência e representação, entre realidade e poesia, entre fato e figura, entre lembrança e memória [...] entre memória individual e intersubjetiva [...]”<sup>86</sup>). Mas além disso haveria ainda dois fatores responsáveis pela emergência do trágico na dicção poética de Alvim: a relação entre a experiência histórica e a consciência trágica, e as ambiguidades linguísticas, uma multiplicidade de sentidos “que faz com que a lógica da tragédia se desenvolva a partir de uma dualidade de planos”<sup>87</sup>. A pluralidade dos diferentes níveis linguísticos responsáveis pelo efeito trágico (protagonista, coro e espectador) ocorreria, na poesia de *Elefante*, na voz coletiva (que teria função análoga à do coro, na tragédia), nas vozes individuais e na atuação do poeta, responsável por organizar o “drama da história nacional”<sup>88</sup>.

A perspectiva crítica de Roberto Vecchi abre outras possibilidades de leitura para a poesia de Francisco Alvim sem deixar de considerar importantes fatores anteriormente levantados, especialmente por José Guilherme Merquior e Cacaso, por exemplo. Trata-se de uma perspectiva que auxilia no movimento de sair da ideia de herança modernista para pensá-la em termos de interferência e condição que é, ao mesmo tempo, uma escolha. E na esteira de Cacaso, que, felizmente, leu Alvim como “o poeta dos outros”, entender que essa poesia problematiza também um tempo e um lugar, um tempo e um espaço – às vezes o seu próprio tempo e o seu próprio lugar – mesmo quando estabelece vínculos

<sup>86</sup> Idem, Do histórico no fragmento pós-trágico: quando o poema leva a sério a piada. In: \_\_\_\_; FINAZZI-AGRÔ, Ettore; AMOROSO, Maria Betânia. *Travessias do pós-trágico*. Os dilemas de uma leitura no Brasil. São Paulo: Unimarco, 2006, p.88.

<sup>87</sup> Ibidem, p.89.

<sup>88</sup> Ibidem, p.90.

com a tradição moderna da poesia brasileira.

Agora, faz-se mais pertinente ainda entender que, mesmo com algum intervalo entre a publicação de *Elefante*, em 2000, e *O metro nenhum*, em 2011, essas questões voltam à cena no último livro, particularmente no que diz respeito à tradição, à brevidade do verso e à efemeridade das cenas, falas e imagens. E a leitura que se abre nos próximos capítulos parte exatamente da recorrência e intensidade dessas questões, pressupondo uma noção de poesia capaz de, na mediação entre tempo e espaço, conjugar a poesia com os acontecimentos do mundo, com a vida alheia, dos outros, mesmo que seja a partir de uma ideia de ambivalência da escrita: frágil porque fere, indolente porque suave, simultaneamente. Assim, é preciso analisar os procedimentos fundamentais na operação de escrita de Francisco Alvim para que se configure um modo de ler sua poesia hoje. Primeiramente, a partir de um movimento crítico que considere seu vínculo com a tradição poética moderna brasileira, num laço infinito com Carlos Drummond de Andrade em relação à perspectiva temporal e espacial, a qual dá conta dos acontecimentos do mundo e da superficialidade das coisas. Em seguida, é preciso atentar para a atualização do gesto, que deixa de ser de observação ou de estar à espreita para, igualmente atento, tornar-se um gesto de escuta, capaz de acolher na brevidade da forma a experiência de todos, de qualquer um e de ninguém. E por fim, serão os possíveis titulares dessa experiência que irão centrar o estudo, a partir de sua dissimulação e deslocamentos nos processos que são algo mais do que apenas personalização e despersonalização, subjetivação e objetivação na escrita de Alvim.

Percorrer todos esses procedimentos será fundamental para tentar responder, então, à pergunta a ser feita diante de qualquer poema: qual é o modo de ver? O que está dito, posto? Na poesia de Alvim, será visto que há sempre um recorte de tempo, mundo e vida, tensionados a partir do próprio tempo, do espaço, de expressões de força e fragilidade. Relações sempre pensadas a partir da hesitação e instabilidade a que se propõe o processo de feitura de poesia.



## A POESIA E A FADIGA DA TRADIÇÃO

*E eu quero é que esse canto torto  
feito faca, corte a carne de vocês.  
Belchior, A palo seco*

### OLHAR AO REDOR, OLHAR A TRADIÇÃO: SENTIDO, POEMA, RESISTÊNCIA

Em *Resistência da poesia*, Jean-Luc Nancy, a partir da condição e do movimento de negação, recusa ou supressão da poesia para que se estabeleça como tal, defende que o sentido da poesia está sempre por fazer. É seu acesso, sua articulação, o que está em jogo. Diz ele: “‘Poesia’ não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer.”<sup>1</sup> Nancy ainda lembra que o comprometimento poético está exatamente na responsabilidade em articular o sentido sabendo que ele só existe nesse movimento. Por isso compõe-se em dificuldade, naquilo que não se deixa fazer. Processo, portanto, inacabado. Assim, ele continua, como uma espécie de suplemento, apontando que a poesia afirma um acesso imediato, presente, concreto e imutável. Segundo Nancy:

Ela afirma o acesso absoluto e exclusivo, imediatamente presente, concreto, e enquanto tal imutável. [...] Ela afirma então o acesso, não no regime da precisão – susceptível de mais e menos, de aproximação infinita e de deslocações ínfimas –, mas no da exactidão. Está feito, está cumprido, o infinito é actual. Assim, a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo poético – não, todavia, para inventar um outro mais preciso do que os outros, nem para os dissolver na prosa como na verdade que lhes cabe, mas para determinar incessantemente uma outra, uma nova

---

<sup>1</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005, p.10.



exactidão. [...] A poesia é a *praxis* do eterno retorno do mesmo: a mesma dificuldade, a própria dificuldade.<sup>2</sup>

É no acesso da exatidão, passível de inúmeros deslocamentos, no sentido que se abre em movimento constante e inacabado, como o que está sugerido por Nancy, que essa ideia é identificada no exercício poético de Francisco Alvim. Muitos de seus poemas são capazes, para falarmos com Nancy, de “identificar-se com qualquer gênero ou modo poético”, o que acaba, dessa maneira, determinando uma nova exatidão, e impondo para o próprio fazer poético uma dificuldade. Em suma, uma articulação poética que imprime um novo sentido, um outro acesso e disposição para o sentido. Cabe, pois, entender como esse processo e essa percepção da poesia e sobre a poesia se manifesta no pensamento poético de um escritor que publicou seu primeiro livro nos anos 1960 e ainda produz, escreve, tece e articula sentidos. Há um poema de Alvim, sem indicação de título, que parece apontar todo um projeto de poesia que seria desenvolvido por ele:

Poesia –  
 espinha dorsal  
 Não te quero  
 fezes  
 nem flores  
 Quero-te aberta  
 para o que der  
 e vier

(SC, p.349)

O poema citado nitidamente estabelece uma conversa com “Antiode”, de João Cabral de Melo Neto. É interessante notar como Alvim desarma a proposição de Cabral, e a palavra poética pode funcionar como uma refração de sentido, a partir do que já está dito por Nancy. Veremos como há, de fato, um vínculo, um diálogo entre poemas, mesmo que esse contato se realize em polos opostos.

Em 1947, João Cabral de Melo Neto publica *Psicologia da composição*, livro que fora impresso na sua prensa manual, em Barcelona, e trazia, também, os poemas “Fábula de Anfion” e “Antiode”. Terceira publicação de João Cabral, *Psicologia da composição* marcava com

---

<sup>2</sup> Ibidem, p.13.

veemência o pensamento crítico e poético que norteariam seu trabalho de poeta. Numa tentativa de isolar a experiência poética, em um simultâneo isolamento da palavra, e fazer com que a experiência vivida não seja determinante do texto, podemos ler, em “Antiode”:

# ANTIODE

*(contra a poesia dita profunda)*

Poesia, te escrevia:  
flor! conhecendo  
que és fezes. fezes  
como qualquer,

[...]

Depois eu descobriria  
que era lícito  
te chamar: flor!  
(flor, imagem de

duas pontas, como  
uma corda). Depois  
eu descobriria  
as duas pontas

[...]

Poesia, te escrevo  
agora: fezes, as  
fezes vivas que és.  
sei que outras

palavras és, palavras  
impossíveis de poema.  
Te escrevo, por isso,  
fezes, palavra leve,

[...]³

O poema de Cabral faz ver que não é a espontaneidade da língua

---

<sup>3</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p.78.

que interessa à sua poesia. Ao contrário, com o propósito de enxugar o texto, Cabral privilegia a capacidade e a possibilidade da língua ser anterior à experiência, ao vivido, àquilo que, em algum momento, na visão poética, poderia ser nomeado conteúdo. No final da década de 1940, Cabral enviaria uma carta a Clarice Lispector, e junto à carta mandaria uma amostra de *Psicologia da composição*. Sobre o livro que ainda viria a ser publicado, diz, na carta:

[...] é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i.é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço.<sup>4</sup>

Daí a pertinência em conceber primeiramente o que estaria “fora” e, num desejo de controle sobre a língua e sobre o poema – que posteriormente ficaria mais evidente na escrita de João Cabral –, preencher com palavras as ideias e o pensamento antes traçado. Conforme bem lembra Marcos Siscar, a separação entre técnica e experiência privilegiada por João Cabral é importante para que suas ideias não sejam confundidas com a “superficialidade da visão romântica que vê na poesia uma forma de expressão da personalidade e que põe a técnica sob a suspeita de falsificar a veracidade da experiência”<sup>5</sup>. Siscar explica, ainda, a importância de reorganizar e repensar noções tradicionais da poesia, como a “forma” e o “sentido”, os dois “polos da experiência poética”.

Reverter o privilégio da interioridade espontânea ou do conteúdo pensante seria não apenas resgatar a importância do procedimento construtivo, mas colocar em primeiro plano uma certa ideia do signo poético *motivado*, dando destaque às potencialidades performativas de um “dizer” que coincide com um “fazer”.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> MELO NETO, João Cabral de. Carta a Clarice Lispector. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n.1, p.32, 1997.

<sup>5</sup> SISCAR, Marcos. A máquina de João Cabral. In: *Poesia e crise*. Ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p.289.

<sup>6</sup> Ibidem, p.291. Grifo do autor.

Apesar da escolha pelas quadras, o texto sintática e semanticamente quebrado de João Cabral intensifica os dizeres do subtítulo do poema: “contra a poesia dita profunda”. Como uma ode que desconstrói seu tema ou o assunto ao qual se dirige, o canto sem ritmo de João Cabral não economiza no corte do verso e da palavra, que, em alguns casos, quebra a expectativa de ritmo dentro do próprio verso, deixando claro a relevância e implicação da estrutura mental do poema sobre uma falsa noção de espontaneidade e naturalidade da linguagem:

(flor, imagem de

duas pontas, como  
uma corda). Depois

Conforme é possível perceber, João Cabral consegue unir o corte sintático e semântico – que, nesse caso, vai além do *enjambement* – na medida em que a imagem da flor começa a ser desenvolvida no último verso de uma estrofe para continuar na seguinte. No segundo verso dessa estrofe, há um corte indicado por um parêntese e um ponto final, antes que se prossiga com o andamento da frase disfarçada de verso. E subvertendo toda uma noção de poesia, Cabral procura destituir a palavra de todos os conceitos que a ela possam ser associados como signo linguístico, concedendo ao poeta o poder de determinar como e o que dizer, e sem que isto esteja associado a um sentir, a uma confissão ou expressão de desejo profundo. A “Antiode” de Cabral mostra como o poema pode ser quase puro exercício linguístico sem ser superficial ou vazio. Justifica-se, desse modo, a escolha pela palavra “fezes” como uma palavra “possível de poema”, em contrapartida à palavra “flor”, que só iria para o poema enquanto palavra livre de referente que não aquele determinado apenas no texto, de acordo com a imagem que se queira construir.

O poema de Francisco Alvim, antes mencionado, está publicado em *Sol dos cegos*, primeiro livro do poeta, de 1968. O livro é dividido em dois momentos: “Sol dos cegos” e “Amostra grátis”. A parte “Sol dos cegos” agrupa poemas escritos entre 1964 e 1967 e está subdividida em “I”, “Drummondiana” e “II”. Já “Amostra Grátis” reúne poemas de 1957 a 1963 e subdivide-se em “Cidade”, “Curva das horas” e “Fazenda”.

O poema sem título, cujo início é marcado pela palavra “Poesia”, é o primeiro da “Amostra grátis”, reunião de poemas que parece vir como um brinde para o leitor, e estar ali por mero descuido ou gentileza do poeta. Mas o arquivo de Francisco Alvim não é descuidado ou gentil, tampouco casual e aleatoriamente organizado, e o poema, escrito entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1960 também marca o lugar e o posicionamento crítico do poeta.

De maneira mais curta, sucinta e informal, o lugar determinado por Francisco Alvim parece ser quase o inverso daquele proposto por João Cabral de Melo Neto. Primeiramente, porque o poema procura encontrar um lugar para a poesia já no primeiro verso, em que a nomeia e, como um conceito, a define logo após o travessão. Depois, porque o sujeito, claramente marcado no discurso, impõe um desejo que é também uma opção e uma ordem, uma vez que, “**nem** fezes, **nem** flores” pode significar exatamente o oposto: fezes e flores. Isto é, a preocupação colocada nessa escrita não é a ausência de referente, a necessidade de designar o poema como um processo mental, subvertendo a ordem tradicional do que se acredita como poesia, ou, ainda, a distinção entre procedimento técnico e experiência vivida, como o poema de Cabral deixava ver.

Sem cair na espontaneidade romântica, ou na oposição “forma” e “sentido”, tampouco no tom confessional, o poema de Alvim simplesmente parece não negar nada e, ao contrário, funciona como definição de uma ideia de poesia, uma busca de sentido aberta como potência de referentes e mesmo do próprio sentido, como uma refração, como uma possibilidade de desvio, “para o que der/ e vier”. Exatamente por isso, agora, o controle do poeta sobre o poema se dá de forma mais limitada.

Mais uma vez no polo oposto de Cabral, o último verso do poema de Alvim evoca, também, a constatação de Manuel Bandeira, ao final de *Itinerário de Pasárgada*, quando, com o estalo de um comentário feito por Rachel de Queiroz, Bandeira diz assumir com satisfação os efeitos de leitura da poesia e se define em paz com seu destino de poeta, assim como ocorre no poema de Alvim, “pronto para o que der e vier”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> A afirmação de Bandeira diz o seguinte: “Uma tarde voltei para casa seriamente impressionado de ter ouvido, na Livraria José Olympio, Rachel de Queiroz me dizer: ‘Você não sabe o que a sua poesia representa para nós’. Foi a força de testemunhos como esse, às vezes de gente quase de todo alheia à

O período em que foram escritos os poemas de “Amostra grátis” está indicado apenas na coletânea lançada pelas editoras Cosac Naify/7 Letras, em 2004, e é significativo para a proposição de um movimento aberto e instável para o poema e para a poesia. A presença muito sutil de Bandeira, e o diálogo um tanto na contramão com João Cabral, informam que a presença latejante dos poetas – especialmente de Cabral – ali, no corpo do texto, serve, ao mesmo tempo, como referência e amparo para o enunciado poético. Uma “hesitação”, conforme desenvolve Michel Deguy quando pensa as possibilidades e proposições de sentidos para a poesia. Para Deguy, uma relação de “hesitação” com outros discursos pressuporia “troca, liga, aliança, ruptura local etc”<sup>8</sup>. Logo, os posicionamentos poético-críticos de Francisco Alvim são marcados, também, a partir de um vínculo forte e importante com a tradição.

Além do natural interesse e estudo da poesia, o convívio poético com suas irmãs, as também poetas Maria Ângela e Maria Lucia Alvim, os encontros com os críticos Roberto Schwarz, José Guilherme Merquior e Alexandre Eulálio, e ainda as afinidades com os poetas do Rio de Janeiro e de Brasília, parecem ter colaborado para os rumos tomados em sua poesia. Aparentemente atento às diferentes manifestações poéticas de seu tempo, a escrita de Francisco Alvim passa longe de uma relação com a poesia de vanguarda no Brasil. A relação, vínculo ou referência ao concretismo, à poesia práxis, e mesmo ao neoconcretismo, é praticamente inexistente nos textos de Alvim. Mas essa ausência identificada em sua produção crítica determina muito do que é possível vislumbrar ainda hoje – e com mais intensidade – em seus poemas, o que leva à constatação de que a tradição escolhida por Alvim é outra. Dessa forma, explica-se a escrita marcada pelo jogo com os pronomes e consequente desestabilização das vozes e sujeitos, ou pela informalidade da língua, a escrita de efeito narrativo, com sucessão de imagens e cenas (como se, assim, fosse possível situar a poesia simultaneamente entre a técnica, a espontaneidade e o vivido).

De algum modo, criticamente, e desde o início de seu percurso

---

literatura, que principiei a aceitar sem amargura o meu destino. Hoje na verdade me sinto em paz com ele e pronto para o que der e vier.” Cf. BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro/Brasília: Nova Fronteira/INL, 1984, p.131.

<sup>8</sup> DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p.17.

literário, Alvim sempre olhou ao seu redor, como podem indicar alguns de seus artigos sobre poesia e sobre poetas escritos principalmente na década de 1980. Em entrevista à revista *Cult*, em 2001, Alvim fala sobre suas opções e comenta o fato, por exemplo, de se sentir provocado e diretamente afetado com as considerações de Mario Faustino, na década de 1950, acerca da “nova” poesia brasileira, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Diz ele:

No meu caso, há uma série de filtragens, pois aos 20 anos eu era dominado pelas leituras do suplemento do Jornal do Brasil, que trazia artigos do Mário Faustino, das vanguardas tardias, concretos, práxis, e aquela maravilha de agitação. Admirações profundas, que ao mesmo tempo me acuavam, porque criavam problemas atrás de problemas. A única coisa que eu sabia era que *o “eu” e o referente eram importantíssimos para mim, que a experiência era uma coisa fundamental*; eu sentia que era daí, de minha vida, que tinha de partir para levantar qualquer coisa que almejasse – *e eles estavam em conflito com isso*, pois queriam uma poesia do “antieu romântico”. Eu queria continuar essa vertente “romântica”, mas sabendo que o sentimento não poderia ser o mesmo.<sup>9</sup>

Sem atestar a necessidade de se posicionar “contra” ou “a favor de” outros poetas, projetos e movimentos, Alvim aponta fortemente os caminhos escolhidos para seu projeto de poesia, bem como o desejo de encontrar uma dicção capaz de dar conta da técnica e da experiência, numa aparente vontade de desequilibrar a visão poética romântica, mesmo que, para isso, fosse necessário encontrar algum meio de subvertê-la.

De acordo com o estudo de Manoel Ricardo de Lima sobre o trabalho de Mario Faustino, a página “Poesia-Experiência” circulou no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* durante os anos de 1956 a 1959, e trazia, além das manifestações de vanguardas, “algumas de suas preferências poético-críticas, como Ezra Pound e T.S. Eliot e o *New Criticism*; e, no Brasil, Jorge de Lima”<sup>10</sup>. Tais dados, se lidos em con-

---

<sup>9</sup> ALVIM, Francisco. Entrevista. *Revista Cult*, São Paulo, n.42, p.6, jan. 2001. Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas. Grifo meu.

<sup>10</sup> LIMA, Manoel Ricardo de. Mario Faustino, Joaquim Cardozo e o arquivo agora. *Via atlântica*, n.15, p.184, jun. 2009.

junto com o poema da “Amostra Grátis” de *Sol dos cegos*, são suficientes para entender que Francisco Alvim consegue rearranjar e, talvez, remodelar as interferências das leituras e daquela “maravilha de agitação” que o afetavam como uma escolha pelo *não*, como quem decide que o rumo ou projeto a seguir é outro. Trata-se de um projeto que é o do lugar da experiência sem excluir a técnica; o da informalidade sem dispensar a responsabilidade com a forma poética; e finalmente, um projeto que é o do lugar entre poema e prosa, numa proposta que tensiona a palavra poética no texto e evidencia uma concepção de poesia fortemente contaminada – ao mesmo tempo em que deslocada, permanentemente em relação – às premissas modernas.

### MODERNIDADES

Ao tratar da modernidade, Paul de Man aponta que é preciso pensar a poesia moderna em conjunto com a poesia lírica, sem tomá-las como manifestações completamente isoladas em seus tempos, condições, e principalmente em gêneros distintos (poesia lírica x prosa). Diz Paul de Man: “[...] it would be impossible to speak relevantly about modern literature without giving a prominent place to lyric poetry; some of the most suggestive theoretical writing on modernity is to be found in essays dealing with poetry.”<sup>11</sup> Para de Man, a discussão acerca da literatura moderna não pode passar pela questão dos gêneros literários. Além disso, a ligação entre modernidade e os gêneros básicos da literatura estaria longe de ser esclarecida, apesar dos conceitos de gênero aceitarem uma diferenciação entre eles, em termos de estruturas temporais: de um lado, a espontaneidade da linguagem da poesia lírica; de outro, as mais conscientes e reflexivas formas de discurso literário em prosa. Paul de Man procura tratar da modernidade a partir das manifestações discursivas e de elementos como símbolo, alegoria e metáfora e suas implicações com base em uma ideia de poesia lírica.

As questões apontadas por de Man podem servir para uma com-

---

<sup>11</sup> MAN, Paul de. *Blindness and Insight*. Essays in rhetoric of contemporary criticism. 2ª ed. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1988, p169. “Seria impossível falar de forma relevante sobre literatura moderna sem atribuir um lugar proeminente para a poesia lírica; alguns dos mais sugestivos estudos sobre modernidade devem ser encontrados em ensaios que lidam com poesia.” Tradução minha.



preensão mais ampla do pensamento desenvolvido por Alfonso Berardinelli em *Da poesia à prosa*. Ao estabelecer novos paradigmas para a poesia na modernidade, Berardinelli relativiza o tratamento dado à diferenciação entre poesia e prosa, a fim de que haja uma possível compreensão dos recursos e procedimentos da poesia moderna.<sup>12</sup>

Em sua análise do percurso da poesia moderna, Berardinelli propõe um olhar mais aberto e direcionado a cada autor e sua expressão poética. Para ele isto é mais interessante do que analisá-los num conjunto do espírito moderno, partindo de valores pré-estabelecidos para tentar um encontro com suas obras. O movimento a ser feito deve ser contrário, e dessa forma muitos valores anteriormente atribuídos para a poesia de Baudelaire, Mallarmé e às próprias vanguardas podem ser desfeitos<sup>13</sup>, bem como outros princípios podem emergir a partir desse outro olhar sobre a escrita de alguns desses artistas.

Ao comentar a poesia de T.S. Eliot, Berardinelli aponta no texto do poeta um retorno de fragmentos da tradição (formalizado no que o crítico denomina “citações cultas”) e intrusão contínua do cotidiano (isto é, uma mimese da fala na poesia). Berardinelli destaca, ainda, uma concepção já defendida por T. S. Eliot, entre os princípios que podem emergir a partir desse olhar mais atento e menos fechado às manifestações artísticas modernas: a poesia como uma linguagem cambiante das ordinárias relações humanas. Além disso, para o crítico, a dicção poética moderna, mais do que fuga em busca de uma “forma pura”, conforme proposto por Hugo Friedrich, estabelece-se como um meio de retorno à realidade (definido, de fato, como uma forma de relação) na medida em que a comunicação, o relato ou a paródia passam a orientar a construção dos textos, o que justificaria o momento de atração da poesia pela prosa:

---

<sup>12</sup> Cf. BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>13</sup> Berardinelli refere-se, nesse sentido, sobretudo, a uma forma de rearmar e desmobilizar a leitura sistemática da poesia moderna feita por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*. No livro, a perspectiva sustentada por Friedrich baseia-se nos critérios da “dissonância” e “anormalidade”, bem como no que ele elenca como “categorias negativas” (obscuridade, desequilíbrio, o feio, o grotesco, entre outros) para pensar a poesia na modernidade. Cf. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. Trad. poemas Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

A irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça para organizar e dominar esteticamente os seus materiais. [...] Mais do que se distanciar da prosa e da percepção naturalista dos materiais, seguem o caminho inverso. Sua força inovadora tem ainda um caráter de “documento”, e o escândalo que a sua difícil decifração suscita deriva de uma espécie de choque por suspensão intermitente do estilo, bem como de uma imissão da “verdade nua” ou da realidade imediata no texto poético.<sup>14</sup>

Assim, seguindo a proposta defendida por Berardinelli, é possível dizer que é da aproximação com a prosa, da “difícil decifração” e do movimento do não-formalizado, e não-formalizável, que emerge a realidade *da* e *na* poesia. Trabalho, exercício linguístico, conversas e conversações – como sugeriria Eliot – capazes de dar conta de uma tonalidade imprecisa das relações humanas e, como consequência, capazes de criar e mostrar uma realidade, a de cada poema.

Berardinelli destaca, ainda, a importância de considerar que a poesia moderna e sua linguagem, a partir de então específica, “não se contrapõe nem é desvinculada dos problemas culturais da época”<sup>15</sup>. Para ele, deter-se apenas nas recorrências estilísticas gerais da poesia moderna poderia ser uma forma de reducionismo. Assim, é importante, no sentido pontuado por Berardinelli, que a poesia – e a leitura da poesia – esteja de algum modo em relação ao lugar do homem no mundo. É pertinente, portanto, tomar essas questões por base para que seja possível entender que poesia e poema pressupõem, mesmo veladamente, uma relação do homem com seu tempo, e com outros tempos; com a cultura e com um arquivo do qual o poeta se vale para tecer o texto e permitir que este se enrede na infinitude de sentidos que pode adquirir. Segundo Berardinelli,

A par ou em alternância com a tendência à pureza, à autonomia metafórica e à abstração, muitos poetas do século XX mantêm uma relação mais aberta e mais livre com as formas poéticas tradicionais e com os clássicos da própria língua. Não para criar, como ocorre em alguns casos, um neoclassicismo restaurador,

---

<sup>14</sup> BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à prosa*, op. cit., p.28.

<sup>15</sup> Ibidem, p.31.

mas para repor em uso ou para remodelar os mais diversos modos de comunicação literária em versos.<sup>16</sup>

Michel Deguy, por sua vez, destaca que a repartição da literatura moderna é menos decisiva entre prosa e poesia, o que teria causado um deslocamento, uma redistribuição ou sobreposição entre tais fronteiras.

O caráter poético (ou do poema) em constante inundação infiltrou-se, transbordou: saindo de seu leito “apropriado”, o verso, com justificação bem recortada (linha restrita, estrofes distintas, gênero afetado, soneto, balada, epopeia, cantiga, tragédia...) deramou: liberdade de versos, poema em prosa, proema, prosema... ainda que a polaridade entre as extremidades a que se liga a “hesitação” persista constitutiva; e que continue importante reconstituí-la com esforços renovados.<sup>17</sup>

Por isso, Michel Deguy defende a ideia de uma “hesitação” entre poema e prosa a partir da modernidade. Mas uma hesitação definida como “troca, aliança, ruptura local”, para lembrar as expressões caras ao crítico francês. Deguy assinala, ainda, que há uma busca – muito mais em forma de intenção – na literatura “atual e por vir”<sup>18</sup> para tentar fixar modelos e absorver heterogeneidades na própria escritura, mantendo esse movimento simultâneo e ambíguo de desfazer fronteiras e mantê-las em constante hesitação.

Quando se aproxima de uma ideia de modernidade, uma das perspectivas identificadas no procedimento de escrita de Francisco Alvim é a que toma como motor o pensamento poético que insere um olhar sobre a vida cotidiana sem abandonar uma tonalidade imprecisa, na linguagem maleável, sutil e tênue das ordinárias relações humanas. A remodelagem desse “modo de comunicação literária em versos”, retomando a expressão de Berardinelli, é feita por Alvim através de um arquivo linguístico, histórico, poético e cultural, também feito de imagens, de relações sutis e outras nem tanto, de vozes e olhares, para que se constitua a poesia na forma de poema – mesmo que essa forma esteja muito mais para uma forma tensa, hesitada, no sentido proposto por Deguy –, e para que seja possível, ainda, no modo de composição e

---

<sup>16</sup> Ibidem, p.32

<sup>17</sup> DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*, op. cit., p.24.

<sup>18</sup> Ibidem, p.25.

manifestação da experiência poética, deixar rastros e impressões como cicatrizes modernas, traços da própria linguagem atravessada por uma tênue linha da tradição, que são, também, traços dos modos de apreensão dos objetos, das cenas, dos lugares que compõem a condição e as relações humanas, e mesmo, algumas vezes, as desumanas.

Assim, o que deve ser considerado na análise desse arquivo poético de Alvim é a maneira como se dá a presença, a invasão de um sentido que diz respeito ao homem no mundo. Lembrando que esse sentido, para Nancy, é desenhado e removido, e não discorrido no texto poético – um dos aspectos pelo qual, segundo ele, a poesia resiste<sup>19</sup>. Portanto, como uma forma de resistência poética, essa invasão de sentido acontece na escrita de Francisco Alvim a partir de uma percepção predominantemente moderna do mundo. Consequentemente, trata-se de uma abordagem poética que prevê o confronto e a mescla entre lírica e prosa, em um apagamento de fronteiras capaz de aliar experiência poética e experiência vivida, bem como de formalizar a irrupção da fala, a citação culta, a intrusão contínua no cotidiano e, sobretudo, um modo de ver e interferir no mundo tal qual ele existe.

A ideia de modernidade está, inicialmente, relacionada a um período de transição entre os séculos XVIII e XIX, e como em outros momentos artísticos, implica uma drástica alteração na sensibilidade do artista diante do mundo a sua volta. O sujeito poético posterior ao romantismo aprofunda o conflito percebido pelos artistas românticos, de modo que a poesia passa a ter como uma de suas características a despersonificação e a objetivação da linguagem e do sujeito.

Uma das principais características do sujeito romântico é emergência do “eu”, de modo que o sujeito lírico, algumas vezes fundido ao sujeito empírico, torna-se objeto dessa poesia. O *pathos* romântico pode ser pensado, assim, como estado de excitação da alma e como fuga explícita e direta de uma realidade, características que instauram uma noção de ruptura, através de uma ideia de inspiração, criação do novo e originalidade: “todo grande poeta deve, inevitavelmente, inovar o exemplo de seus predecessores”, afirma Shelley, em sua “defesa da poesia”.<sup>20</sup> E aqui cabe lembrar que Baudelaire, por exemplo, negava qualquer ideia

---

<sup>19</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*, op. cit., p.36.

<sup>20</sup> SHELLEY, Percy B. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Trad. Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2008, p.85.

de predecessores na arte. Para ele, não haveria artista ou poeta precursor, visto que toda produção artística deveria ser espontânea e individual, assegurando aos anos seguintes apenas suas próprias obras, essa a única garantia (em oposição a qualquer noção de garantia futura implicada na ideia de progresso).

Contudo, apesar dessa desconexão entre os pressupostos dos dois momentos artísticos, é importante lembrar que a relação entre a modernidade e o romantismo não pressupõe, necessariamente, uma separação. Octavio Paz aponta a pertinência de se pensar as noções de modernidade em conjunto com – e a partir de – características, formas de expressão e manifestações românticas. Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*<sup>21</sup>, retoma algumas concepções já desenvolvidas por Paz em *Os Filhos do Barro* e em *A Outra Voz*<sup>22</sup> para então dar conta das contradições impostas pela ideia de modernidade.

Para Compagnon, a busca dos artistas modernos não se caracteriza pela ruptura com valores antigos e pelo encontro do novo a qualquer custo, ao contrário, a ideia seria (re)fazer, fazer de novo a partir da mescla dos novos códigos artísticos e dos já tradicionais. Por essa razão, o tempo da modernidade não é o futuro em si, a crença no progresso e no desenvolvimento (isto é, uma perspectiva evolucionista, que no momento em que propõe evolução paradoxalmente pressupõe a decadência), e sim, o tempo presente e a consciência de pertencimento a esse tempo. Sob esse viés, a modernidade seria caracterizada pela expressão e consciência do tempo presente e de uma arte que, devidamente, representasse a vida moderna e o cotidiano citadino de forma crua e não idealizada. Assim, seria uma arte capaz de abranger presentes “disjuntos”, um tempo, portanto, intermitente, incessante, que sobrevive, principalmente, pelos rastros da tradição e afirmação do “novo”, uma história não evolutiva, não-fundamentada no progresso, portanto, uma história das origens suspensas.

A questão é desenvolvida por Compagnon, dentre outros fatores, também com base na contradição assinalada por Charles Baudelaire em

<sup>21</sup> COMPAGNON, Antoine. O prestígio do novo: Bernard de Chartres, Baudelaire, Manet. In: *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p.15-36.

<sup>22</sup> Cf. PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993; e *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974.

relação à própria modernidade. Segundo Compagnon, os tempos modernos pressupunham valores, de algum modo, repudiados pelo poeta francês, tais como evolução, desenvolvimento técnico-científico, isto é, progresso executado pelas mãos da burguesia – “modernização”. Lembremo-nos, por exemplo, da aversão de Baudelaire ao uso da fotografia como expressão artística, esse modo de reprodução exata da natureza, “refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou demasiado preguiçosos”<sup>23</sup>.

Os critérios eleitos por Baudelaire como fundamentais para o desenvolvimento da arte (a imaginação, a apreensão do instante, o olhar para o cotidiano, o fragmentário e o inacabado) o fariam entrar, então, de acordo com Compagnon, numa espécie de círculo, no qual nega a modernidade para nela poder se inserir, assumindo, assim, um caráter anti-moderno.

E é à imaginação que Baudelaire atribui a capacidade de ação sobre todos esses critérios. No “Salão de 1859”, o poeta assinala a primazia da “musa extravagante” sobre todas as outras faculdades humanas: “Ela alcança todas as outras; excita-as e envia-as ao combate”<sup>24</sup>. E depois, arremata: “Todas as faculdades da alma humana devem subordinar-se à imaginação, que as requisita simultaneamente”<sup>25</sup>. As afirmações de Baudelaire permitem entender que são insuficientes a existência e o desenvolvimento da inteligência, perspicácia, domínio da técnica e dos meios artísticos se não houver capacidade de imaginação. Não há, portanto, como não relacionar essa perspectiva com uma concepção de poesia imaginativa, no que diz respeito à noção de “imaginação criadora”, anunciada pelo poeta.

Indo adiante da percepção romântica sobre a imaginação, Baudelaire afirma que a “rainha das faculdades” caracteriza-se pela análise, pela síntese e pela sensibilidade<sup>26</sup>. A capacidade de imaginar define-se

---

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.72.

<sup>24</sup> BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859, op. cit., p.75.

<sup>25</sup> Ibidem, p.84.

<sup>26</sup> Para Shelley, a imaginação ocorre apenas pela capacidade de síntese, em oposição à *logizein*, princípio da análise, portanto, da razão. A imaginação é configurada na ação da mente sobre os pensamentos, para pintá-los com sua própria luz, compondo assim outros pensamentos – algo que ele denomina *poiein*, o princípio da síntese: “Esta é *poiein*, ou o princípio da síntese, e tem

então por um movimento de associação e oscilação entre contrários, movimento sob o qual o homem pode decompor elementos para reorganizá-los de acordo com outras regras. Baudelaire diz ainda que “foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume”<sup>27</sup>, lembrando também a analogia e a metáfora, resultados dessa capacidade de gerar imagens e figuras. A “imaginação criadora” estaria no polo oposto de qualquer forma ou tentativa de representação exata da realidade, e seria uma função completamente distinta da fantasia.

De alguma forma, será esse o processo de transformação, ou transfiguração, suscitado pelo processo compositivo de Francisco Alvim, quando o poeta inventa e evoca uma experiência, e transforma a dor de ver, o feio, o triste e o mau em brincadeira jocosa, em sorriso elegante, e por que não aristocrático. Sujeito poético astucioso, que na imprecisão da linguagem pode presentificar um beijo mal dado em um lábio leporino, uma namorada cocainômana, um amor ressentido, um roubo ou um corpo cansado, em expressão do desejo, em leveza ou cena sutil, em pequenas imagens como “manhãs que empalidecem rápido”. A modernidade de Francisco Alvim atualizaria, então, com mais veemência, os processos de degradação registrados na poesia e no pensamento crítico do próprio Baudelaire, como a imagem de uma mulher passante que levanta a saia do vestido e some no meio da multidão<sup>28</sup>; ou a cena de um albatroz, o “viajante flácido e acanhado”, “antes tão belo e agora feio na desgraça”<sup>29</sup>.

Porém, um pouco mais do que simplesmente atualizar um processo de apreensão e transformação de cenas que não são simplesmente banais e corriqueiras porque mundanas, a escrita de Francisco Alvim se vale de outros recursos formais e estruturais a fim de rearranjar a forma poética. Trata-se de beirar o limite com a prosa, trazer o tom de conversa e a própria conversa para dentro do poema, dando corpo ao

---

como seus objetos aquelas formas que são comuns à natureza universal e à própria existência”. De acordo com Shelley, ainda, “A razão respeita as diferenças e a imaginação, a semelhança das coisas”. Cf. SHELLEY, Percy B. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*, op. cit., p.77.

<sup>27</sup> BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859, op. cit., p.76.

<sup>28</sup> BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. In: *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.331.

<sup>29</sup> Idem, O albatroz. In: *As flores do mal*, op. cit., p.135.

poema, atribuindo-lhe um efeito discursivo, evidenciando, assim, uma das fortes e recorrentes características da poesia moderna, conforme proposto por Alfonso Berardinelli. Segundo o crítico italiano, mais do que invadir a poesia, a prosa caracteriza-se como o que sustenta, ampara a dicção poética moderna. E para que a experiência poética possa estabelecer um modo de alcance, abrangência e compreensão das coisas do mundo, da condição do homem no mundo, é necessário uma maneira muito especial e peculiar para apreender todo um momento, uma época tal qual ela se apresenta hoje.

Essa propriedade especial da escrita está relacionada com a afirmação de Baudelaire, ainda no “Salão de 1859”: “quanto mais ela [a imaginação] estiver apoiada, mais será poderosa”<sup>30</sup>, querendo dizer que, por meio do apoio e respaldo de outras faculdades e habilidades, é possível ampliar a capacidade e os efeitos da imaginação. Dispor daquilo que Baudelaire denomina um “reservatório de observações” seria um dos modos de apoiar e respaldar efetivamente a imaginação.

A partir de uma das melhores acepções do *flâneur* de Baudelaire, que é a de “ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”<sup>31</sup>, é possível entender o modo pelo qual essa capacidade de observação poderá resultar em uma articulação entre a experiência poética e a vivida, sem que isso implique uma separação entre uma e outra. Se não há mais lugar para o gesto aristocrático baudelaireano, o movimento de observação na poesia de Francisco Alvim será desenvolvido a partir daquilo que toca, afeta e incide sobre o poeta, e que está na vida dos outros, no mundo e nos acontecimentos do mundo.

Assim, a capacidade de observação está expressa naquilo que é próprio de seu sentido etimológico, “advertência, prática”<sup>32</sup>, mas, também, “observar”, “espreitar”, “espiar” e ainda “considerar com atenção”<sup>33</sup>, o que implica, conseqüentemente, inclinar-se a algo com atenção e com intenção. Essa perspectiva irá designar uma atitude não passiva no ato de guardar, de manter perto, e principalmente, de apreender e estar atento. Por isso, o poeta irá mediar a capacidade de ver e ouvir,

---

<sup>30</sup> Idem, *Salão de 1859*, op. cit., p.77.

<sup>31</sup> Idem, *O pintor da vida moderna*. In: *A modernidade de Baudelaire*, op. cit., p.170.

<sup>32</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007, p.555.

<sup>33</sup> *Houaiss eletrônico*, ver.3.0, 2009. [Dicionário Houaiss da língua portuguesa].



como uma forma de astúcia em relação ao mundo a sua volta. Esse gesto de estar sempre a postos tem como consequência a apreensão de falas, pequenas conversas, histórias contadas, pedidos e lamentos por vezes enredados na perspectiva do olhar, este que nunca descreverá com detalhes a bela passante, como no poema de Baudelaire. Todavia poderá mostrar um contorno de corpo, um traço de paisagem, a tentativa de preencher e esvaziar imagens com cores oscilantes entre os tons claros e pastel.

Será uma questão de escolha do que se quer ver e ouvir, pois, o que move a escrita. E se numa estratégia caracteristicamente moderna é preciso manter o sujeito escondido, incapaz de aparecer, colocado à espreita, será também uma questão de dissimular a voz e o sujeito que falam, fingem falar ou desejam falar no poema. Desse modo, a experiência poética vai tramando-se aos poucos com a experiência vivida do poema, no poema, valendo-se do que é vida e experiência alheias e que dependem de olhar o tempo – o seu próprio tempo – e o espaço ao redor.

Todos esses fatores e artifícios aproximam a poesia de Francisco Alvim não só de algumas perspectivas e estratégias postas pela transição que a tradição moderna de Baudelaire realiza, mas, também, e muito, com o que está calcado em certa tradição moderna brasileira, expressa, principalmente, na poesia de Carlos Drummond de Andrade. E isso irá dizer respeito à postura poética assumida, aos modos de apreensão do tempo e concatenação com o espaço, bem como aos procedimentos de escrita da poesia.

### **DO QUE É FRÁGIL E PRECÁRIO: OLHAR O TEMPO, OLHAR O MUNDO**

Uma das principais irrupções da tradição da poesia moderna brasileira na escrita de Francisco Alvim é o encontro de sua dicção poética com a de Carlos Drummond de Andrade. Trata-se do modo drummondiano de ver o mundo, que aparece como algo assimilado ao discurso poético de Alvim, mas que se realiza, contudo, tanto através de um processo de assimilação e similitude, como também de disparidade e inconformidade. Essa presença de Drummond pode ser percebida em todo o projeto poético de Alvim naquilo que diz respeito ao tempo, e se configura especialmente como uma forma de interpor-se, intervir e tocar no tempo presente, no tempo de agora.

Cabe salientar, no entanto, que a relação com o espaço não será desprezada na poesia de Alvim, ao contrário, ela implicará, sobretudo, uma noção de distanciamento e desdobramento entre o sujeito poético e o espaço ao seu redor. Assim, o poeta desenvolve uma capacidade de recolher os elementos da vida diária e torná-los assunto de poesia. E é importante lembrar que tanto em Alvim, como em Drummond, este olhar para a vida diária pode significar desvendar e destrinchar o mundo. Daí a ocorrência de versos como “As casas espiam os homens/ que correm atrás de mulheres”<sup>34</sup> logo no início do famoso “Poema de sete faces”; ou, num contexto menos citadino, “Devagar... as janelas olham”<sup>35</sup>, em “Cidadezinha qualquer”, ambos de Drummond. E Alvim parece suplementar esses versos em poemas como:

#### COM ANSIEDADE

Os dias passam ao lado  
o sol passa ao lado  
de quem desceu as escadas

Nas varandas tremula  
o azul de um céu redondo, distante

Quem tem janelas  
que fique a espiar o mundo (LM, p.141)

No poema, o olhar é projetado através de um ângulo interno, como se viesse de dentro, de um lugar fechado, ou mesmo como o olhar de alguém que desce lances de escadas de paredes vazadas, ou com pequenas janelas basculantes. Um olhar contraposto à imensidão do céu azul, distante e que está no lado de fora. Por conta desse distanciamento, é possível captar apenas um contorno do céu, que é o da imagem trêmula na varanda, como indicam os versos 4 e 5. O fato é que, entre a personificação de janelas e casas nos versos de Drummond, e a metáfora de espiar o mundo (no poema, objeto distante como se fora de alcance) em Alvim, imbricam-se espaço e tempo. Isso porque o registro da expe-

---

<sup>34</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema de sete faces. In: *Poesia completa*. Conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, p.5.

<sup>35</sup> Idem, Cidadezinha qualquer. In *Poesia completa*, op. cit., p.23.

riência humana (onde e como quer que ela ocorra) e do que ela provoca é também um ato de olhar para o seu próprio tempo em perspectiva, mesmo que seja para registrar a suposta desimportância de sua lenta passagem através das imagens do campo (“Eta vida besta meu Deus” – atesta o olhar lançado pelas janelas de Drummond, em “Cidadezinha qualquer”<sup>36</sup>). Em Alvim essa relação entre o espaço e o tempo configura-se também como uma estratégia de evasão do sujeito, se ainda lembrarmos de que o ato de espiar, em uma das acepções de observar, pressupõe, sempre, um olhar às escondidas, de alguém que, embora presente, pode não querer aparecer. Essa relação também está neste poema:

#### PUTA

Tem dia  
que não consigo fazer um carinho  
não consigo falar  
então vou pra frente do hospital  
sento na grama  
choro  
espio o tempo (LM, p.157)

O poema, estruturado todo em torno da dificuldade de uma prostituta, apresenta uma forma de gradação diante da impossibilidade da fala, como se lê nos versos 5, 6, 7: “sento”, “choro”, “espio”. No entanto, o último verso causa algum desconforto na metáfora de “espionar o tempo”. Não aparecer ou manter-se escondido pode estar indicado na figura de linguagem, como expressão de um desejo da prostituta, nomeada pejorativamente “puta” no poema. “Espiar o tempo”, contudo, irá consistir em tarefa duplamente árdua para o sujeito. Na acepção do poema, *espionar o tempo* pode sugerir a possibilidade de não querer ver e perceber o tempo passar. Em outro sentido, *espionar o tempo*, com o uso da palavra homônima e homófona do verbo que está no poema, há as consequências possíveis de serem sofridas pela própria ação do tempo, na vida. Os versos 2 e 3, os quais manifestam a não-expressão da fala e a não-demonstração de carinho – ou quaisquer outros sentimentos –,

<sup>36</sup> “Casas entre bananeiras/ mulheres entre laranjeiras/ pomar amor cantar./ Um homem vai devagar./ Um cachorro vai devagar./ Um burro vai devagar./ Devagar... as janelas olham./ Eta vida besta, meu Deus.” Cf. Cidadezinha qualquer, op. cit., p.23.

podem formalizar, portanto, uma forma de expiar o tempo, a vida.

O desejo de não querer falar – ou a dificuldade de proferir a fala em primeira pessoa –, é uma característica muito importante para a constituição do sujeito poético na escrita de Francisco Alvim. É essa inoperância que faz com que as cores, as texturas, os ruídos e outros sons sejam apreendidos pelo olhar e pelo ouvido, em detrimento da fala (que, veremos, quando não silencia, é sempre uma dissimulação):

#### A ROUPA DO REI

Estamos gastos sim estamos  
gastos  
O dia já foi pisado como devia  
e de longe nosso coração  
pisçou na lanterna sanguínea dos automóveis  
Agora os corredores nos deságuam  
neste grande estuário  
em que os sapatos esperam  
para humildemente conduzir-nos a nossas casas

Em silêncio conversemos

Que fazer deste ser  
sem prumo  
despencado do extremo de um dia e  
que o sono não recolheu?

Não não indaguemos  
Para que indagar matéria de silêncio  
Procurar a nenhuma razão que nos explique  
e suavemente nos envolva  
em suas turvas paredes protetoras

Nada de perguntas  
A campânula rompeu-se  
O instante nos ofusca

A quem sobra olhos resta ver  
um ser nu a vida pouca  
Só dentes e sapatos  
de volta para casa

Nem um passo à frente

ou atrás  
 De pés firmes  
 o corpo oscilante  
 neste suave embalo da mágoa  
 descansemos

(SC, p.322-323)

O extenso poema está no primeiro livro de Francisco Alvim, *Sol dos cegos*, e em seu conjunto de imagens pode ser lido como uma “super-metáfora” para esse sujeito que, desfeito, ao fim do dia, retorna para casa. Formado por cinco estrofes irregulares, já nas imagens dos versos iniciais (v.1, v.2, v.3, v.4) o poema apresenta os sinais de desgaste e cansaço como resultados do movimento de apreensão do tempo: sujeitos cansados, gastos ao longo do dia “pisado” pelos sapatos que agora precisam retornar para casa, “humildemente”, conforme indica o v.9. O advérbio no último verso da primeira estrofe indica toda uma submissão e fragilidade desse sujeito devidamente personalizado na imagem baixa e rés-do-chão dos sapatos. Mas o retorno não é leve e nem traz alívio, apontam as estrofes seguintes. Se o sono não vem, não há repouso, e o corpo, despido e metonimicamente desfeito em dentes e sapatos (v.25 e v.26), oscila, parado em silêncio. Teriam os ratos roído a roupa do rei? E com ela toda a vontade e desejo que faltam no poema e transformam a penúltima estrofe em uma cena tão precária? O fato é que “o rei está nu”, como na fábula infantil que leva o mesmo título do poema. “A roupa do rei” é uma fábula que expõe toda a vulnerabilidade de uma pessoa, e mesmo que ela tenha o poder da majestade, como está na fábula, estará sempre sujeita a ser enganada, ludibriada ou humilhada de alguma maneira. Não há orgulho, vaidade, poder, pompa ou circunstância que não possam ser desfeitos, em algum momento. E isto está posto ainda na quinta estrofe do poema, exatamente quando o sujeito, reduzido a sua nudez, volta para casa.

Vê-se, então, todo um procedimento de corrosão da escrita e do tempo que é, por sua vez, o procedimento drummondiano (atenção, por exemplo, à ausência de vírgulas na justaposição dos termos “ser nu” e “vida pouca”, no v.24, ou, no v.1, “estamos gastos sim estamos/ gastos”). É esse procedimento que permite ao poeta apontar para o seu tempo e nele identificar toda forma de desgaste, de desfazimento e cansaço que chegam, muitas vezes, a uma desesperança, porém, não realizada por completo.

E quando a campânula se rompe não se sabe se a luz ou a escuridão é tanta que o sujeito se apaga, se retira, permanecendo só corpo: sapatos e dentes. É uma visão do presente realizada em um movimento de queda no poema: lembremo-nos de que o indivíduo gasto e cansado torna-se apenas um corpo oscilante e despencado de um dia, isto é, põe-se ao rés do chão, finalizando uma queda completa e sem retorno (“descansemos”, diz, enfim, o último verso). E esse movimento de queda inicia-se exatamente no ponto em que o pronome “nós” (marcado apenas no verbo), apesar de ter aparecido no v.1 (também no verbo “**Estamos** gastos”) é incluído no oximoro do convite: “em silêncio **conversemos**”, como que marcando a inclinação que ocorre a partir dali.

Conversar em silêncio é também o paradoxo de sobrevivência da própria escrita (a poesia também é “matéria de silêncio”, como está dito na quarta estrofe) e será o paradoxo necessário para sobreviver à falta de proteção da campânula rompida, isto é, para sobreviver à exposição ao momento e, portanto, ao ofuscamento do instante.

O fazer “ao modo de” (nesse caso, Drummond), que tampouco apresenta referência direta aos olhos do leitor, e por essa razão caracteriza um procedimento de escrita, faz surgir um tom familiar que possibilita a Francisco Alvim colocar o poema em uma seção do livro intitulada “Drummondiana”<sup>37</sup>. E, talvez assim, conectar aquela “conversa silenciosa” com um “fechar de olhos para ver bem”, que, em “Outubro 1930”<sup>38</sup>, Drummond sugere como estratégia para ver o amor tornado impossível diante da guerra. Não há dúvidas de que ambos os sujeitos estão diante do paradoxo do instante.

Giorgio Agamben assinala que há um anacronismo na apreensão do tempo presente, revelado na forma de um “muito cedo” (cedo para conversa, para indagações, no poema de Alvim) que é, também, um “muito tarde” (o fim de um dia pisado e um sujeito gasto, rés-do-chão).

---

<sup>37</sup> A seção cujo título é “Drummondiana” aparece seguida de dois-pontos como que anunciando o poema – ou os poemas – que viria a seguir, na edição original de *Sol dos cegos* (1968), publicação independente. Na edição de *Pas-satempo e outros poemas* (1981), da Brasiliense, o título permanece, dessa vez sem os dois-pontos. Já na coletânea das editoras Cosac Naify/7 Letras, publicada em 2004, o subtítulo “Drummondiana” vira então epígrafe para o poema “A roupa do rei”.

<sup>38</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Outubro 1930. In: *Poesia completa*, op. cit., p.34.

Mas Agamben diz, além disso, que é possível apreender o presente na forma de um “já” (já é tarde e é preciso repousar o corpo) que é também um “ainda não” (o repouso só é possível quando a ambivalência do indivíduo – e da própria escrita – é assumida na oscilação do corpo, por isso, o fim do poema).<sup>39</sup>

Assim, entre o que foi, o que se apresenta, e aquilo que ainda não é, como sugere Agamben, a escrita de Francisco Alvim reconhece no ofuscamento do presente a luz inalcançável que está em movimento constante, pois, como lembra o filósofo italiano, o tempo presente não está apenas distante, ele é, também, inalcançável. Por isso os dizeres de Alvim e Drummond são suspensos também no tempo (o presente que tentam capturar torna-se também um presente de hoje, de agora).

Também desse modo verifica-se que, apesar de todo o desgaste da penúltima estrofe, diante do instante que ofusca, quem tem a capacidade de enxergar move-se em direção ao seu próprio tempo, o qual, controversamente, consome e constitui os indivíduos no poema. Deslocamento temporal que Alvim menciona em outro poema, chamado “Corpo”, como “um fora dentro da gente” ou “um dentro fora da gente” (SC, p.332). Mais uma vez, atesta, dessa forma, que a assimilação do tempo é também uma questão de espaço e ponto de vista: o olhar e o foco da escrita, e uma questão de perspectiva sobre o próprio tempo, que Drummond, no poema “Cisma”, manifesta admitindo viver nele e fora dele, olhando para o mundo em seu leque de imagens<sup>40</sup>.

Importante salientar mais duas ocorrências deste corpo imóvel e oscilante, desfeito na cotidianidade excessiva, quase prestes a desmornar. Ele aparece novamente na poesia de Alvim, no livro *Elefante*: “Parado// Na plataforma superior// Entre as pernas/ no chão/ as compras num plástico”, dizem os primeiros versos de “Escolho” (El, p.79); ou subsequente a este poema, no mesmo livro, “Enquanto mija/ segura a pasta”, rebate o poema outra vez nomeado “Corpo” (El, p.81).

---

<sup>39</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

<sup>40</sup> “Este pé de café, um só, na tarde fina,/ e a sombra que ele, faz, uma sombra menina/ entre pingos vermelhos./ Sentado, vejo o mundo/ abrir e reabrir o seu leque de imagens./ Que riqueza, viver no tempo e fora dele./ Eis que desce lentamente o tronco e me contempla,/ a embeber-se no meu e no sonho geral,/ extasiada escultura, uma cobra coral”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cisma*. In *Poesia completa*, op. cit., p.937.

Agamben afirma que é preciso certa não-coincidência com seu próprio tempo para que seja possível tentar apreendê-lo. Diz ele: “Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo.”<sup>41</sup> Devido a essa impotência diante da sensação de pertencimento e escape do seu próprio tempo, a experiência poética se converte em resistência. Ela resiste àquilo que não pode apreender, à falta e excesso refletidos social, política, cultural ou economicamente, e desse modo, lança o olhar para todas essas condições. Trata-se, como veremos, de uma forma de manifestação precária da linguagem poética, quando ela traz em si os efeitos da complexa situação do homem no mundo.

Fica claro, portanto, que a linguagem poética é sempre atravessada pelas coisas que existem na mesma medida em que as atravessa. Tanto na escrita de Francisco Alvim quanto na de Drummond, as consequências desse atravessamento são expostas e grafadas no próprio tempo e no corpo – da escrita, do poema e do sujeito no poema, mesmo que depois, em algum momento, esse sujeito deixe de existir, ou simplesmente se retire, pelo movimento de inserção e apagamento na linguagem poética.

Em “A roupa do rei”, a cena do dia que não só chega ao fim, mas também se desfaz, estabelece uma forma de subordinação do sujeito, desintegrado e desconstruído (apesar de completamente exposto), do mesmo modo que um outro poema de Drummond, “Edifício Esplendor”, expõe toda a fragilidade humana. Ao mesmo tempo, ela é devolvida no espaço do edifício, lugar onde também a escrita se insere:

#### IV

[...]  
 Ah, o corpo, meu corpo,  
 Que será do corpo?  
 Meu único corpo,  
 aquele que eu fiz  
 de leite, de ar,  
 de água, de carne,  
 que eu vesti de negro,  
 de branco, de bege,

---

<sup>41</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, op. cit., p.59.



cobri com chapéu,  
calcei com borracha,  
cerquei de defesas,  
embalei, tratei?  
Meu coitado corpo  
tão desamparado  
entre nuvens, ventos,  
neste aéreo *living*!<sup>42</sup>

No interior do edifício, um corpo exposto, conforme este que está na estrofe citada, transita entre presente e passado como artifício e expressão de coragem (lembrando Agamben<sup>43</sup>) para apreensão do seu próprio tempo – cena que evidencia a vulnerabilidade do sujeito e da própria escrita. O corpo, no poema, apesar de toda a proteção e defesa providenciada pelo sujeito (“cobrir”, “calçar”, “cercar”) é capaz de se desfazer, quer seja ele figurativamente constituído de água, leite, ar, quer seja consistentemente feito de carne. Como diante da campânula que se rompe, não há proteção e medida de defesa que impeça o desamparo do corpo, submetido aos efeitos do tempo e expondo toda sua fragilidade quando solto no ar, conforme sugerem os quatro versos finais.

Tantas tentativas de defesa em vão remontam inevitavelmente ao poema de João Cabral de Melo Neto, nomeado “A Carlos Drummond de Andrade”, e que muito bem poderia funcionar como uma espécie de conselho a Drummond:

#### A CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Não há guarda-chuva  
contra o poema  
subindo de regiões onde tudo é surpresa  
como uma flor mesmo num canteiro.

Não há guarda-chuva

---

<sup>42</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Edifício Esplendor. In: *Poesia completa*, op. cit., p.98.

<sup>43</sup> “E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.” Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, op. cit., p.65.

contra o amor  
que mastiga e cospe como qualquer boca,  
que tritura como um desastre.

Não há guarda-chuva  
contra o tédio:  
o tédio das quatro paredes, das quatro  
estações, dos quatro pontos cardeais.

Não há guarda-chuva  
contra o mundo  
cada dia devorado nos jornais  
sob as espécies de papel e tinta.

Não há guarda-chuva  
contra o tempo,  
rio fluindo sob a casa, correnteza  
carregando os dias, os cabelos.<sup>44</sup>

O poema de João Cabral atesta e adverte para a necessidade de enfrentamento do amor, do tempo, do mundo e do espaço. A linguagem apresenta-se, então, como instrumento de luta e de desamparo, enquanto o amor e o tempo são instâncias agentes da linguagem à qual o mundo está submetido. Em face dessas constatações, e do tédio da periodicidade, da exatidão e da precisão temporal (as quatro paredes, os quatro pontos cardeais, as quatro estações), o poeta responde com a articulação de todos esses elementos no poema, sem deixar de ter ciência de sua vulnerabilidade, e também de sua força.

É justamente pela força do tempo, seu caráter inexato e móvel como o corpo e como a escrita, que a presença dos ratos no “Edifício Esplendor”, de Drummond, torna-se fundamental. Dessa vez eles aparecem de fato, surgem na última estrofe invadindo o espaço e o tempo do sujeito e do poema. A fala dos ratos irrompe na última parte de “Edifício Esplendor”, estrofe até então organizada numa variação de oito e sete sílabas em cada verso, que, separados em dísticos, descrevem, em terceira pessoa, diferentes cenas que entrelaçam presente e passado, assinalando a passagem do tempo. Essa orientação de voz e métrica é completamente desfeita com a chegada dos ratos. Eles são uma voz de fora a

---

<sup>44</sup> MELO NETO, João Cabral de. A Carlos Drummond de Andrade. In: *Poesia completa e prosa*, op. cit., p.55.

lamentar a passagem do tempo presentificada na deterioração do prédio, de seus objetos e pessoas. E quando o poema termina, são eles, os ratos, que corroem tempo e escrita:

– Que século, meu Deus! Diziam os ratos.  
E começavam a roer o edifício.<sup>45</sup>

Mas a relação com o modo de olhar para o tempo também é importante porque reveladora do procedimento de Alvim. No poema “Corpo”, de *Sol dos cegos*, a ausência de vírgulas na justaposição de termos aparece novamente, como é possível ver nas estrofes:

#### CORPO

[...]  
dentro do ônibus os dias  
viajam sentados  
em meio a ombros colados  
túneis esgoto bichos  
sorvetes coxas anúncios  
uma criança um adulto  
[...]  
há um fora dentro da gente  
e fora da gente um dentro  
demonstrativos pronomes  
o tempo o mundo as pessoas  
o olho

(SC, p.332)

O campo semântico do poema (que capta mais uma vez o movimento e seu excesso, o cansaço do corpo e a inoperância – desfeita pelo ato de olhar) é enfatizado pelo procedimento de enumerar os termos e gerar, assim, uma sensação de acúmulo, uma enumeração caótica sem a pausa das vírgulas, mecanismo que intensifica esse efeito. “Túneis esgoto bichos/ sorvetes coxas anúncios/ uma criança um adulto” amontoam-se no poema e expõem toda a degradação: humana e cidadina. Quando esses elementos são colocados lado a lado no verso com uma suposta leveza de uma criança e um sorvete, eles parecem deslocar esse olhar degradante de lugar, ainda que num deslocamento insuficiente, capaz de nada mudar no efeito poético. Em seu fim, o poema cai, encer-

<sup>45</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Edifício Esplendor, op. cit., p.98.

rando no olhar o ato aglutinador e responsável por captar “o tempo o mundo as pessoas”. Fundamental é atentar que a relevância do olhar no poema ocorre em articulação com o gesto enunciativo sempre subordinado ao uso adequado do pronome demonstrativo, um dêitico que determina a posição e o lugar do falante, bem como o contexto do enunciado, e principalmente, nesse caso, a distância e o ponto de vista de quem vê e enuncia.

Por outro lado, o uso de vírgulas como recurso poético é constantemente verificado na escrita de Drummond. Esse procedimento está, normalmente, a serviço do efeito do poema, das pausas, elipses, sobretudo dos assíndetos, como que numa necessidade moderada de unir dois termos. É possível verificar esse exercício, por exemplo, no próprio poema “Edifício Esplendor”, quando ele diz que o corpo pode ser feito “de leite, de ar,/ de água, de carne,” e vestido de “de negro,/ de branco, de bege,” (mecanismo que, nesse caso, também gera um acúmulo, um gesto de excesso); ou ainda, quando atesta no poema “Ontem”, “escrevo, dissipo”, anunciando o movimento ambivalente da escrita, essa que, mesmo desfeita no ar e na fragilidade, fica de algum modo marcada, no corpo, no poema: “Tudo foi breve/ e definitivo. Eis está gravado// não no ar, em mim,/ que por minha vez/ escrevo, dissipo.”<sup>46</sup> Ao que Alvim devolve, com o mesmo procedimento, no título do livro *Lago, montanha*; ou no poema “Luz”, “um relógio, um copo” (Pa, p.243); e, finalmente, na disjunção que atesta outra queda, quando diz, no poema “Luna”: “falo de meu corpo livre, derrotado” (LM, p.153).

### **DO QUE É FRÁGIL E PRECÁRIO: OLHAR O MUNDO, OLHAR O HOMEM**

Toda essa visão da fragilidade do mundo parece chegar ao limite, de maneira muito peculiar, no último livro de Francisco Alvim, *O metro nenhum*, ampliando essas questões inclusive nas peculiaridades guardadas no próprio título. Augusto Massi afirma, em relação à recepção do livro, que a novidade de *O metro nenhum* estaria vinculada a um estado avançado da experiência do poeta, no que ele explica como a “busca de

---

<sup>46</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Ontem*. In: *Poesia completa*, op. cit., p.142.

uma forma complexa, irrequieta e áspera”<sup>47</sup>. Dando relevo a algumas particularidades do livro, segundo Massi, ainda, “a negatividade que o título anuncia contamina todo o conjunto”<sup>48</sup>. A expressão do título, “O metro nenhum”, é, com rigor, provocativa em face ao subtítulo “Poemas” anunciado na capa, como se fosse necessário distinguir o gênero. É claro que a primeira impressão sobre a negação do título pode remeter aos elementos de medida do verso, relacionados à métrica, aos recursos formais que rondam toda dicção poética. Por isso mesmo, o subtítulo “Poemas” também poderia apenas enfatizar que, de alguma maneira, em *O metro nenhum*, o leitor irá encontrar poemas, mesmo que sejam sem metro. Mas, talvez mais do que isso, a negativa do título aponte ainda para uma espécie de vazio, de lugar qualquer ou nenhum que pode rondar também as relações com o tempo, com o mundo, com as pessoas.

Lançado em agosto de 2011, quase dez anos exatos após os atentados de 11 de setembro ao *World Trade Center*, em Nova York, e no mesmo mês em que são lembradas as explosões das bombas atômicas “*Little boy*” e “*Fat man*” em Hiroshima e Nagasaki, *O metro nenhum* faz reverberar, de algum modo, as incoerências aparentemente insolúveis, chocantes e instáveis às quais estamos, cotidiana e historicamente, expostos. O desafio colocado à prova na poesia se dá pelo fato de que esses acontecimentos e experiências muitas vezes duros precisam passar pelo crivo da linguagem poética para se tornarem, de algum modo, visíveis, audíveis e sensíveis ao leitor. Nessa operação que implica afetar e ser afetada, a poesia coloca-se sob a forma de um fazer dificultoso, pontiagudo como o animal agachado em bola mencionado por Derrida<sup>49</sup> e, portanto, como resistência. Assim, a resistência poética, isto é, a transfiguração do mundo via linguagem poética, revela toda a força e fragilidade, toda fixidez e suscetibilidade do fazer da poesia. Essa transfiguração ocorre na poesia de Alvim, especialmente, nos poemas da década de 1960, quando o leitor é lançado ao sufoco e à corrosão da ditadura, por exemplo. Do mesmo modo, não há dúvidas de que *O Metro nenhum* se move com toda força e desnudamento a um tipo de experiência não

---

<sup>47</sup> MASSI, Augusto. Estilo tardio exibe radicalidade de Francisco Alvim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 2011. Ilustrada, p.E6.

<sup>48</sup> Ibidem, p.E6.

<sup>49</sup> DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n. 10, p.113-116, 2001.

menos dolorida e impiedosa, que passa, inevitavelmente, pelas cenas de guerra, de disputa e degradação que agora presenciamos cotidiana e, por isso mesmo, rotineiramente.

Essa forma de risco da poesia, que é também a sua resistência, aparece na escrita fragmentária do poema “Quatro contrafações”. Conforme a indicação do título, o poema se divide em quatro fragmentos, espécies de micropoemas, cada um com um subtítulo diferente. Em outra coluna, distribuídos como um poema paralelo, alguns trechos de “Edifício São Borja”<sup>50</sup>, de Carlos Drummond de Andrade. Veremos, então, que as quatro contrafações de Alvim, mais do que pequenos disfarces, poderiam ser chamadas de “quatro dissimulações”.

## QUATRO CONTRAFAÇÕES

### 1. *Pílula do Péssimo*

Tão pequeno quanto intensamente ruim	<i>Cólica premonitória caminho do suicídio fome de gaia-ciência São Borja</i>
---	---

### 2. *Balanço*

Nunca lhe fiz nada É o que pensa Você é muito sonsa pior do que eu Não sei da missa a metade	<i>Trompa de caça trombeta de final juízo improvável sinusite raiva São Borja</i>
---	---

### 3. *Alhures*

As vacas que aqui gorjeiam	<i>Ritmo de poeta mais forte nesta mão se inoculando</i>
----------------------------	--

---

<sup>50</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Edifício São Borja. In: *Poesia completa*, op. cit., p.150-152.

4. *Falta*

Por entre encantos  
do agora e antes  
brota o tormento  
da noite dura

Adagas ladram  
na testa inerte –  
restos de um corpo  
ausente, outro

*São Borja São Borja São  
quatro mãos quatro facadas  
num peito só todo aberto  
e nele cabe a cidade  
o vento na roupa  
uma outra longa amazônia  
São Borja\**

\* Edifício São Borja, in *A Rosa do Povo*, CDA. (MN, p.72-73)

Em “Pílula do péssimo”, o gracioso poema-pílula se auto-define na igualdade de tamanho e qualidade: pequeno e ruim, desfazendo o ditado de que tamanho não é documento, e mostrando como a concisão de linguagem pode ser diretamente proporcional à amplificação de sentido. Uma das características da forma breve é a condensação de sentido e efeito provocado pelo poema. Por isso um poema pequeno carece de intensidade: intensamente ruim, nesse caso, não especifica nada em relação ao objeto qualificado. O que é intensamente ruim? Ou, de quem o poema fala? Seria uma forma de versar sobre a própria condição da poesia? Como acontece frequentemente, os pequenos poemas de Alvim lançam grande número de perguntas, reverberando sentidos e possibilidades, às vezes em quantidade e intensidade completamente inesperadas em relação àquelas próprias ao ato poético.

Já em “Balanço”, o processo de composição se apresenta a partir da fala alheia, de uma maneira em que já não é possível saber precisamente quem e quantas vozes proferem as acusações sugeridas no suposto diálogo.

O terceiro micropoema, chamado “Alhures”, além de desestabilizar a língua na referência irônica à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias – um dos poemas mais parodiados do Romantismo<sup>51</sup> – ainda deses-

<sup>51</sup> Na década de 1970, Cacaso, por exemplo, escreveu “Jogos florais I” e “Jogos

trutura o discurso sintática e semanticamente. Segundo o título, o poema de referência já é naturalmente deslocado para qualquer outro lugar inespecífico. Mas a desconfiança e o desconforto poéticos são causados pela relação entre o sujeito da sentença (as vacas) e o verbo (gorjear), visto que gorjear, ou seja, cantar, emitir sons melódiosos, é uma característica comum aos pássaros e aves.<sup>52</sup> Além disso, há uma expectativa quebrada pela oração subordinada, já que a conjunção “que”, restritiva do sujeito, gera a expectativa de uma segunda oração complementar que não vem, quebrando o que seria a ordem natural do discurso e intensificando ironicamente a tensão do sentido no poema.

E então o quarto e último fragmento, “Falta”, traz à tona toda a dificuldade de olhar para o tempo. A voz no poema coloca-se entre presente e passado e qualifica a noite como o lugar da falta, consequentemente, como lugar do ofuscamento e da escuridão. A falta também está quando o poema termina: diante da violência da adaga, novamente um corpo desarmado. No momento em que o corpo é atingido, ele se desintegra, pouco a pouco: fragmentos de corpo que já não mais estão no fragmento de poema: “ausente, outro”. A disjunção entre os termos aparece outra vez e retira corpo e sujeito de cena.

Apesar do poema se chamar “Quatro contrafações”, a apropriação que Alvim faz dos versos de Drummond não é completamente indevida, já que se pode ler, no rodapé da página: “Edifício São Borja, in *A Rosa do Povo*, CDA”. No entanto, é preciso considerar certo incômodo causado pela presença desses versos que, embora paralelos ao texto, não deixam de atravessá-lo e de montar, junto com os versos de Alvim, um outro poema, dessa vez, feito de pequenos estilhaços. Lembrando o pensamento de Blanchot sobre a fala de fragmento, essa arquitetura da linguagem poética obriga o leitor a “aceitar vergar o entendimento da linguagem a uma certa experiência fragmentária, isto é, de separação e

---

florais II”. Cf. CAMPE-DELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Editora Scipione, 1995, p.51.

<sup>52</sup> No próprio poema de Gonçalves Dias o verso em que se lê o verbo “gorjear” naturalmente remete ao verso anterior, e a mudança para uma ideia de coletivo e plural amplia também o seu sentido (sabiá-cantar x aves-gorjear): “Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá;/ As aves, que aqui gorjeiam,/ Não gorjeiam como lá.” Cf. DIAS, Gonçalves. In: BUENO, Alexei. (Org.). *Grandes poemas do Romantismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p.25. [Coleção Poesia de Todos os tempos].



descontinuidade”<sup>53</sup>, as quais são operadas, aqui, pelos destroços do edifício e do percurso poético de Alvim.

Por designar uma experiência poética que joga com a descontinuidade, o conjunto das “Quatro contrafações”, além de apontar e nomear a interferência modernista, parece propor um percurso pelos procedimentos de escrita de Alvim: a relação intensa entre o título e os dois versos de “Pílula do Péssimo”; a conversa alheia fiada eafiada e colhida em “Balanço”; o fragmento deslocado, como um pequeno objeto achado e suspenso; e finalmente, a “Falta”, o exercício figurativo entre o espaço e o tempo e entre um tom soturno e um sujeito ausente. Os fragmentos que esfacelam a linguagem poética e que ao mesmo tempo dão corpo ao poema de Alvim, não por acaso, dissimulam a voz drummondiana que ecoa paralelamente: “quatro mãos quatro facadas/ num peito só todo aberto” parecem fechar as quatro incisões poéticas – incisões porque denunciam uma marca, essa espécie de cicatriz do moderno identificada na escrita de Alvim.

Esse jogo entre as quatro contrafações de Alvim e as pequenas partes do “Edifício São Borja”, de Drummond, evidenciam que a feitura do poema pode ser pautada por pequenos fragmentos discursivos sem comprometer qualquer caráter comunicativo, ou efeito de comunicabilidade. Diferentemente do movimento comunicativo operado por Drummond, o qual implica captar o que se vê e buscar aquilo que é possível colocar em palavras (embora nem sempre o poeta tenha sucesso na sua procura), Alvim parece estar mais interessado no movimento de figuração e desfiguração do mundo e das pessoas, na capacidade de ventriloquia, em fazer o sujeito poético se transformar em outro, se travestir, se transfigurar e desfigurar, com as consequências cabíveis no enunciado poético, tal qual somos parcialmente expostos nesses pequenos estilhaços contrafeitos pelo poeta. Movimento semelhante pode ser observado no poema “A bomba”:

A BOMBA

(Tema gasto)

*compartilhada,*  
(unha, unha encravada)

---

<sup>53</sup> BLANCHOT, Maurice. Fala de fragmento. In: *A conversa infinita 3. A ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.42.

*quem apertará o botão?*  
 (afinal, é o que interessa:  
 de quem o dedo, o quando)  
*talvez o segundo toque*  
 (e a vez)  
*seja o inconstitucional*  
 (será?)  
*até porque*  
*não há lugar para dúvida*  
 (mesmo?)  
*dissuasão significa o uso*  
*na paz*  
*do artefato – em razão*  
*da raiz (sabugo,*  
*sabugo*  
*que o rato*  
*roeu)*  
*certamente pacificadora*  
*de uma possibilidade*  
 (expectativa?)  
*que nele*  
*está atarrachada*  
 (como se encravada –  
 unha desesperada!  
 não bastasse)

Mas,  
 (continuando em ânimo  
 adversativo sapiencial)  
 será que falam – anacrônicos –  
 da mesma?  
 Da que aparenta estar sempre  
 ao alcance da mão legitimada?  
 Da que, com nome e sobrenome,  
 nos olha de um passado  
 supercilioso?  
 Aquela que crestou  
 em definitivo, com a cidade,  
 nossas mentes futuras  
 num presente que não cessa  
 a pedir  
 que prossigamos instrumentais  
 e na sombra rutilantes?

Certamente que sim

Porque a outra  
 produto da garagem e da farmácia –  
 da gangrena  
 com suas regras de não convívio  
 não se dá a conhecer  
 não admite conversa  
 não se presta aos ouvidos  
 embora mui vibráteis  
 desta sala

Ave!  
 supernova ahistórica  
 protetora do mofo  
 do medo  
 e da horrífica mofa

(MN, p.26-28)

Com um procedimento que se aproxima e igualmente se distancia do poema anterior, “A bomba” pode ser lido como três deslocamentos poéticos e linguísticos. O primeiro é composto de uma linguagem estilizada, como se reproduzisse falas isoladas, ou mesmo, recorte de pequenos diálogos, que giram em torno de um objeto inominável no poema: a bomba – o objeto posto em dúvida e configurado a partir de sucessivas metáforas ao longo do poema.

A fragmentação da linguagem poética remete o leitor às sucessivas fragmentações atômicas da bomba nuclear, a qual, pelo processo de fissão (justamente a “quebra” dos átomos) desintegra-se até gerar a destruição e a devastação completa. Em “A bomba”, de Alvim, o processo de fragmentação poética ocorre nos versos quase soltos, na sintaxe quebrada excessivamente marcada por pausas, apostos e dúvidas indicados nas recorrentes vírgulas, parênteses e travessões. No entanto, essa forma de desintegração ocorre até o segundo movimento do texto, quando a discursividade assume o tom reflexivo, e o leitor é levado a olhar então para o objeto do poema, e a admitir sua exposição e vulnerabilidade diante da bomba até o final, incluindo as duas estrofes finais – momento que pode ser pensado como um terceiro deslocamento no poema.

A destruição possível pela explosão da bomba, conforme indica o segundo verso, “unha encravada” na história, é uma iminência constante desde o início do poema e que depende apenas de uma mão – a “mão

legitimada”, no v.34 – que apertará o botão. Essa iminência, entretanto, surge também relativizada no texto. Ao ponderar, no v.6, a possibilidade do “segundo toque”, o qual, conforme indica a passagem bíblica, seria o toque definitivo para a cura do “cego de Betsaida”<sup>54</sup>, o poema esclarece: “não há lugar para a dúvida” diz o v.11. Mas oscila, novamente, ao desfazer qualquer certeza possível, quando o verso seguinte questiona “(mesmo?)”. Logo, há uma destruição em potencial no texto, uma ameaça, uma “dissuasão”, como está no v.13, termo que recupera dois momentos históricos determinantes do cenário político atual.

O primeiro deles remonta a uma forma de contradição do “uso/ na paz/ do artefato”, do modo que se vê distribuída nos versos 13, 14 e 15, como possível esforço de explicar o fim da Segunda Guerra então anunciado após a destruição de Hiroshima e Nagasaki. A tentativa de explicação não desfaz e tampouco exime a incoerência do fato. A primeira explosão de uma bomba atômica foi em julho de 1945, durante as pesquisas do “Projeto Manhattan”, mantido pelo governo dos Estados Unidos com o objetivo de desenvolver a bomba atômica. O depoimento do soldado Daniel Yearout, testemunha daquela primeira explosão, aponta a contradição e o paradoxo do ato: “Eu fico feliz por ter visto, mas espero não ver outra”, disse Yearout<sup>55</sup>.

Mas essa sensação contraditória motivada pelo armamento nuclear, e que está no poema de Alvim, manifesta-se ainda naquilo que é

---

<sup>54</sup> O capítulo 8 do evangelho de Marcos apresenta, antes do relato sobre o cego de Betsaida, uma conversa dos discípulos com Jesus sobre a falta de comida, quando Jesus então os questiona: “Tendo olhos, não vedes? e tendo ouvidos, não ouvis?” (Marcos 8:18). Logo após, nos versículos seguintes, é narrada a cena em que Jesus está em Betsaida quando vem um cego ao seu encontro para que fosse curado. Primeiramente Jesus cospe nos olhos do cego e impõe as mãos sobre ele para que ele voltasse a enxergar. Não sendo suficiente a execução de tal gesto, Jesus o repete para que o cego de fato restabelecesse a visão. Estaria caracterizado, então, o *segundo toque*, o definitivo, aquele que não deixaria dúvidas sobre o milagre de Jesus. É interessante remontar a tal passagem que, além de apresentar o momento em que um homem torna a enxergar, ainda descreve a cena em que os discípulos são questionados por Jesus sobre a capacidade e a importância dos atos de ver e ouvir – procedimento recorrente na poética de Alvim.

<sup>55</sup> Folha de São Paulo. Explosão da 1ª bomba atômica faz 60 anos. *Folha Online*, São Paulo, 16 jul. 2005. Disponível em <<http://uol.com/bmdvJT>>. Acesso em 20/10/2013.

uma estratégia militar, conhecida como **dissuasão** nuclear. Tal estratégia norteou, inicialmente, o período pós-guerra, dando força ao estabelecimento da Guerra Fria e originando o princípio de Destruição Mútua Assegurada (MDA). A MDA estava fundamentada, portanto, em uma concepção de manutenção do medo entre os blocos (Estados Unidos e União Soviética) – dissuasão.

A partir do final da década de 1940, a União Soviética, por também ter sido bem sucedida no desenvolvimento da bomba atômica, teve seu poder militar equiparado ao dos Estados Unidos, e a Guerra Fria tornou-se, portanto, uma guerra “suspensa”, impossível de acontecer em sua plenitude e potência. Nesse sentido, se “dissuasão significa o uso/ na paz/ do artefato – em razão”, conforme indicam os versos 13, 14 e 15 do poema de Alvim, e consequente e efetivamente um não-uso do “artefato”, é preciso não perder de vista que ela, a dissuasão, é, de acordo com o poema, nos versos 20, 21 e 22, “certamente pacificadora/ de uma possibilidade (expectativa?)”.

Subitamente, um estilhaço do poema “A bomba” surge, muitas páginas depois, no mesmo livro, no poema “Signos”. Com ele, é preciso lembrar que se dissuasão significa o ato de convencer alguém a mudar de ideia, a abdicar de uma decisão, a frase solta e incompleta na página faz com que a palavra seja convertida agora em estratégia poética, com sua carga significativa de algum modo amplificada, e o sentido do poema mantido permanentemente suspenso e equívoco:

#### SIGNOS

*dissuasão significa*

(MN, p.58)

Mas toda a tensão suspensa na primeira parte do poema “A bomba” é colocada à prova no segundo movimento do texto, quando a adversativa “Mas” aparece como recurso de ativação da memória trazendo para o presente do poema toda a participação histórica e destrutiva do “artefato”. Nesta parte há apenas fatos, acontecimentos contra os quais não há desculpa para “uso na paz” da bomba atômica – seu “nome e sobrenome”, como faz questão de lembrar o v.35. A relação com o tempo se dá através da evocação de uma experiência passada determinante da condição atual, presente: o objeto bomba não deixa de existir e aparecer mesmo hoje, em outras formas de violência e destruição. Basta

lembrar mais uma vez do atentado ao *World Trade Center*, em Nova York, em 11 de setembro de 2001, atingindo, dessa vez, os Estados Unidos, no dolorido atestado da fragilidade humana e do poder – seja ele de que instância for. Não haveria dissuasão que evitasse tal forma de ataque.

Pois é justamente da disposição temporal e histórica que decorrem os três principais movimentos poéticos, a saber: a potência do objeto (a bomba); o objeto apresentado e posto em dúvida; e a condição permanente do sujeito e do objeto. O primeiro movimento é fortemente marcado pela impessoalidade e caracteriza-se pela ênfase na iminência permanente de algo até então não esclarecido. Os tempos verbais oscilantes entre presente e futuro (“apertará”, “é”, “não há”, “significa”, “está”), bem como as expressões de incerteza (“talvez”, “será?”, “mesmo?”, “possibilidade”, “expectativa?”) definem o tom ameaçador e hesitante. Como vimos, esse tom é desfeito no segundo bloco do poema, quando o sujeito aparece incluído nas ponderações e questionamentos articulados entre o passado e o presente, incluindo aí também o leitor (“nos olha”, “nossas mentes”, e no verbo “prossigamos”). E, por fim, uma “outra” reflexão desloca o foco para uma “outra bomba?”, “outra ameaça?”. De algum modo, em todos esses blocos do poema, a bomba não é nominada. O objeto é sempre definido, por exemplo, a partir de sucessivas e variadas metáforas (“unha encravada”, “unha desesperada”, “supernova ahistórica”), metonímia (“artefato”), ou simplesmente reduzido a um pronome (“aquela”).

A questão que se coloca, no entanto, é aquela levantada na última estrofe do poema, como uma espécie de exaltação ou, mesmo, de rendição em relação à bomba metaforizada na figura de uma “supernova”, estrela maciça que brilha intensamente após sua explosão. Exatamente como a imagem de uma bomba nuclear depois de explodir, a supernova brilha fulgurante até se apagar por completo. Isso significa permanecer em inatividade, sem ser esquecida. Se o prefixo **a-** designa privação, negação, ser “ahistórico” significa ser avesso à história ou dela não participar. Por isso, uma supernova “ahistórica” caracteriza uma relação contraditória entre bomba e história. Não participar da história quer dizer não estar submisso à passagem do tempo e suas consequências, o que confere à imagem da bomba, e principalmente ao seu uso, um caráter onipotente. Mas a bomba faz parte, efetivamente, de uma história, que é da humanidade.

Não é gratuita, pois, a presença dos ratos nos versos 16 a 19 deste poema de Alvim: “*da raiz (sabugo,/ sabugo/ que o rato/ roeu)*”. Na ação de os ratos roerem o “sabugo da unha encravada”, no v.15, ou ainda, o sabugo do dedo que apertará o botão, a operação poética enfatiza a inevitável ação do tempo, especialmente, sobre o elemento humano, o elemento capaz de dissuadir. Afinal, é preciso que alguém fabrique e opere a bomba, alguém que aperte o botão e tome as decisões, como está no v.3, “quem apertará o botão?”, e no v.5, “de quem o dedo, o quando”. Não menos importante, porém, é certa ambiguidade na condição sugerida nos últimos versos da segunda estrofe. Nelas, o poema faz um tipo de chamamento para a necessidade de embate e assimilação daquilo que é possível entrever na temporalidade presente: “presente que não cessa/ a pedir/ que prossigamos instrumentais/ e na sombra rutilantes”.

A epígrafe do poema também indica “tema gasto”, entre parênteses, e, quase como um segredo revelado, remonta às inúmeras ocorrências da imagem da bomba na poesia brasileira. Algumas delas estão em “A bomba atômica” ou na canção “A rosa de Hiroshima”, ambos de Vinícius de Moraes, ou recorrentemente em Murilo Mendes (como em “Elegia de Taormina” ou em “Explosões”), e principalmente no poema homônimo, “A bomba”, de Carlos Drummond de Andrade. O poema de Drummond está no livro *Lição de coisas*, de 1962, o qual é dividido em nove partes: “Origem”, “Memória”, “Ato”, “Lavra”, “Companhia”, “Cidade”, “Ser”, “Mundo” e “Palavra”. “A bomba” está justamente na parte intitulada “Mundo” e, por meio de uma exaustiva repetição do termo em mais de cinquenta dísticos, apresenta uma sequência de possíveis definições para a bomba atômica. Mas o viés poético de Drummond, nesse caso, se configura um pouco diferente daquele proposto por Francisco Alvim em seu poema homônimo. Se, por um lado, Drummond atesta a supremacia destrutiva da bomba e o poder de quem a comanda (“A bomba/ não está no fundo do cofre, está principalmente onde não está”, dizem os versos de Drummond), por outro, não deixa de atestar os limites do artefato e, como uma espécie de solução, mostrar quem de fato determina ações e tomadas de decisões: “A bomba/ não destruirá a vida// O homem/ (tenho esperança) liquidará a bomba”<sup>56</sup>.

O fundo de esperança que o poema de Drummond ainda nutre na

---

<sup>56</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. A bomba. In: *Poesia completa*, op. cit., p.499.

humanidade não é encontrado no poema de Francisco Alvim. Nele, a epígrafe “Tema gasto” intensifica o deslocamento de sentido para os dias atuais sem deixar de olhar para o passado. O poema funciona, então, como detecção do presente e das ameaças possíveis e, nesse sentido, além de considerar a condição do homem diante do tempo, chama a atenção para o medo da guerra, como atestam os versos finais de “A bomba” de Alvim: “protetora do mofo/ do medo/ e da horrífica mofa”, além de assinalar, igualmente, a necessidade de respeitá-la como ameaça permanente.

Assim, de acordo com as questões discutidas até o momento, é possível identificar o tanto da poesia de Drummond que existe na de Alvim. Seu procedimento poético reivindica a dor e a dificuldade de olhar para a história, para os desgastes causados pelo tempo, para a eminência da guerra, seja ela qual for (violência urbana, guerra civil, atentados, revoltas, ataques criminosos entre povos, disputas entre nações). Algo que está, também, muito intensamente no poema “Elegia 1938”, de Drummond, quando diz:

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,  
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.  
Práticas laboriosamente os gestos universais,  
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

[...]

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota  
e adiar para outro século a felicidade coletiva.  
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.<sup>57</sup>

O poema de Drummond está no livro “Sentimento do Mundo”, publicado em 1940, e contém em seu título uma sugestão fundamental para a compreensão dos fatos que marcariam aquela década. No ano de 1938, Otto Hahn e Fritz Strassmann, físicos alemães, descobriram a fissão nuclear, primeiro passo para o avanço das pesquisas sobre energia nuclear, especialmente daquelas lideradas pelo “Projeto Manhattan”, cujo intuito era o desenvolvimento da bomba atômica. Além disso, em 1938, o cenário era de pré-guerra: a Segunda Guerra Mundial eclodiria

---

<sup>57</sup> Idem, Elegia 1938. In: *Poesia completa*, op. cit., p.86.



oficial e definitivamente em 1939. O ano símbolo no título serve de alerta ao leitor para o questionamento de todo o sentido: do mundo, do trabalho, do dinheiro, da política etc, apresentado no poema. Mesmo assim, a impotência assumida pelo homem não exime a possibilidade de tempos melhores: “Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota/ e adiar para outro século a felicidade coletiva”, afirmam os versos iniciais da última estrofe.

Alvim sabe que, de algum modo, hoje já é possível dinamitar a ilha de Manhattan (vide o atentado de 2001), ainda assim, e por isso mesmo, sua escrita aponta para certa condição daquilo que é inelutável – de onde decorrem as constatações. Contudo, o mundo caduco drummondiano também não deixa de ser motivo para a atenção do poeta – mundo esse que pressupõe, aliás, senilidade e perda de força, ou seja, um mundo sem vigor.

Diante desse olhar, que é muitas vezes cabisbaixo para as coisas do mundo, os poemas de Francisco Alvim evidenciam uma certa exasperação frágil, como a de “um ser nu a vida pouca” dos versos de “A roupa do rei”. Em alguns casos, pode tratar-se de aflições urgentes, violências camufladas em movimentos, cenas e situações que, embora indiretamente, configuram-se quase como um pedido – mesmo se discreto e silencioso – e que parecem ainda remanescer em alguns poemas de Alvim.

## PRESÍDIO

Confiante no Espírito Santo  
 mas muito atrapalhado  
 pela solerte sementeira de  
 cascas de banana  
 que prosperou nos vários  
 quinquênios  
 Que se há de fazer  
 coisas da vida  
 facts of life  
 É quase um pesadelo  
 Quase, retruca  
 Que sino é esse  
 mais fora de hora?  
 Reescreve a frase:  
 A realidade, meus filhos...  
 O cotovelo é aqui

não no joelho  
 exclama o pregador  
 Horror, horror  
 A ferida supura  
 Verte todo o seu pus  
 sobre as cadeiras cativas  
 Tanto tempo  
 faz  
 que não respiro  
 O verão e seu fósforo  
 esquentam o presídio. (MN, p.67-68)

Como um trecho de uma narrativa sem laços, entre perguntas, respostas e possíveis reflexões, o texto do poema flui quase todo de uma vez. Palavras como “Espírito Santo”, “sino”, “pregador”, “cadeiras cativas”, “ferida” e “horror”, sugerem um campo semântico configurado apenas entre a religião e a dor, se não fosse, sobretudo, pelos dois últimos versos. “Presídio” pontua uma situação relativa ao sistema penitenciário que infelizmente pode ser facilmente identificada no cenário nacional, cuja constatação e impotência surgem no meio do poema, nos versos 7, 8 e 9: “Que se há de fazer/ coisas da vida/ facts of life”. A perspectiva factual de quem fala denuncia uma realidade que, no poema, aparece como ferida aberta e exposta, como dor e horror. E diante do horror, apenas o sufocamento, “Tanto tempo/ faz/ que não respiro”, exasperam os versos 23, 24 e 25, e um fim – “O verão e seu fósforo/ esquentam o presídio” – no qual o poema encerra um possível motim na combinação de figuras de linguagem dos últimos versos.

O poema “Presídio” fora publicado dez anos antes de estar em *O metro nenhum*, em 09 de setembro de 2001, no caderno “Mais!” da *Folha de São Paulo*. Em fevereiro daquele ano, no que foi noticiado como a maior rebelião de presidiários da história do Brasil, mais de vinte penitenciárias do estado de São Paulo foram atingidas por uma sequência de rebeliões comandadas pelo PCC (Primeiro Comando da Capital), facção criminosa ligada principalmente a detentos, ex-detentos e foragidos de presídios. A partir desse dado, portanto, vale a reflexão sobre o fato de que o poema de Alvim, dez anos depois da primeira publicação, está conectado com um cenário não menos desolador do que o anterior. A Casa de Detenção de São Paulo (Carandiru), símbolo da precariedade do sistema penitenciário brasileiro, fechou. Porém, a situa-

ção que se vê continua exibindo a debilidade de presídios superlotados e totalmente desprovidos de condições de habitação humana. Pior ainda é atestar as verdadeiras cenas de guerra ocorridas nas penitenciárias – como aquelas verificadas no Complexo Penitenciário de Pedrinhas, no Maranhão, desde dezembro de 2013: “Horror, horror”, poderia tentar dizer o verso de Alvim, a única exclamação possível diante daquilo que os olhos preferem não ver e não testemunhar, porque é muito possível que não sejam capazes de dar conta da cena então a ser vista.

Todas essas situações só valem ser evocadas pelo poema se forem desnaturalizadas, se deixarem de ser simples “coisas da vida/ facts of life”. É preciso reescrever a frase da realidade, lembram os versos 14 e 15 do poema. Mas, via poesia, a realidade só pode ser reescrita se a relação com o tempo também for deslocada e puder oscilar, já que olhar para fora às vezes pode ser muito dolorido. Assim, o poeta pode tentar fazer a escolha por restringir o campo de visão, e quem sabe, mudar o ponto de vista: “as janelas abrem todas/ para dentro”, como se lê em “Seja herói”<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Seja herói: “Ser feliz é saber/ encontrar o equilíbrio/ entre o que se é/ e o que se quer/ Ela dizia/ abrindo a caixa de mensagem/ O tênis as havaianas o sapato/ O número é quarenta e cinco/ Estou telefonando/ para agradecer/ jornais, revistas/ mesmo velhos/ Um vidro tão frio/ Sinistro/ As janelas abrem todas/ para dentro”. (MN, p. 69). O poema de Alvim foi publicado pela primeira vez na revista *Inimigo rumor*, em 2001, e no livro *O metro nenhum* está logo a seguir do poema “Presídio”. O título do poema deixa clara a referência ao estandarte de Hélio Oiticica, “Seja marginal/ Seja herói”, produzida em 1968 em homenagem ao bandido Cara de Cavalo. A bandeira fez parte do cenário de um show com Gilberto Gil, Caetano Veloso e os Mutantes, no Rio de Janeiro, em 1968, quando foi obrigada a ser retirada do local por um promotor de justiça e um delegado do DOPS. No entanto, o poema de Alvim não deixa de reverberar, também, outro trabalho de Hélio Oiticica, o *B44 Bólide-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade?*, feito de uma superposição de duas caixas. No fundo da segunda caixa, coberto por um vidro, era possível ver a fotografia de outro bandido morto, Alcir Figueira da Silva, cuja foto estampava a bandeira “Seja marginal/ Seja herói”. No poema de Alvim, a articulação com o trabalho de Hélio Oiticica está, especialmente, na ambiguidade declarada no oitavo verso, quando diz: “O número é quarenta e cinco”, sugerindo tanto o número dos calçados que estão no poema, como uma extensão possível do trabalho de Hélio, B44. Entretanto, a relação se mostra mais evidente e provocativa nos quatro versos finais do poema, por um lado, pela alusão ao vidro que cobria a fotografia, por outro, pela alusão ao fato de

Em uma entrevista para a televisão, em 1981, Carlos Drummond de Andrade é perguntado se ele poderia ser considerado um otimista. A resposta veio à maneira de sua poesia: “sou inteiramente otimista sem deixar de ser pessimista com relação à vida. Uma vida que passa no meio de bombas nucleares e outras bombas menores eu acho que não é realmente uma coisa muito alegre, mas a gente faz o possível para viver bem”<sup>59</sup>. Tal como a declaração de Drummond, o poema de Francisco Alvim não deixa de evocar também outras “bombas menores”, manifestações de violência mais sutis e cotidianas, porém nem sempre menos doloridas, como ainda podem sugerir os versos do poema “A bomba”, do próprio Alvim, “produto da garagem e da farmácia –/ da gangrena/ com suas regras de não convívio/ não se dá a conhecer/ não admite conversa”, e que estão expostas em outros poemas como:

#### APANHA

e cala a boca(MN, p.45)

Muito embora a rápida integração entre o título e o verso possa deixar suspenso o gesto inicialmente lido como um ato de violência, em atitude dura e dolorosa, o poema não exime também a leitura como expressão de prazer. Em uma percepção diminuta da dor, o dizer solto, sem pontuação ou marcas pessoais, não torna possível saber todas as implicações do silêncio imposto pelo verbo “calar” no verso. Trata-se de um poema imperativo, uma ordem dada a alguém, nesse caso, a uma segunda pessoa, “tu”? Ou seria um lamento, uma denúncia da violência doméstica, cotidiana, que agora implicaria a terceira pessoa: “ela/ele” apanha, “ela/ele” cala a boca? E sem dúvida, com essa mesma estrutura linguística, o brevíssimo poema não deixaria de ilustrar o ato sadomasoquista de prazer. Todas essas hipóteses estão no poema, especialmente

---

que olhar para dentro e restringir assim o campo de visão, como quem olha pelas “janelas” da caixa-poema de Hélio Oiticica, não garante que a relação estabelecida com o tempo seja menos dolorida. Nesse caso, então, a realidade ainda precisará ser reescrita. Cf. LOEB, Angela Varela. Os Bóides do programa ambiental de Hélio Oiticica. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v.9, n.17, p.48-77, 2011.

<sup>59</sup> *Jornal Hoje*. [Rede Globo de televisão]. 25 jul. 1981. Entrevista concedida a Leda Nagle.

em seu silêncio semântico (calar a boca) e linguístico (a forma breve e o texto solto). Operação que ocorre de forma diferente no seguinte poema:

### MUITO ÓTIMO

veio o homem  
falou pra mim  
pra mim  
deitar no chão  
dormir  
dormir  
que amanhã vou ser atendida  
na  
meia-noite

(MN, p.16)

“Muito ótimo” apresenta uma cena repetidamente registrada no cenário nacional brasileiro, especialmente quando se trata do serviço público de saúde. Uma afirmação que soa como lugar-comum infelizmente, mas que exatamente por isso, por ser obviedade, não permite que nada de bom ou leve seja detectado no poema.

A expressão “pra mim” atua como objeto no segundo verso, e já no verso subsequente deixa implícito que o oblíquo “mim” exerce a função de sujeito da oração. Essa apropriação que o texto faz da linguagem coloquial intensifica o lamento contado como reclamação e impotência diante da luta cotidiana por um atendimento. E ainda é preciso considerar a situação “muito ótima”, como sugere o título, uma vez que a cena poética tal qual se apresenta pode significar uma breve compensação para a pequena forma de violência, desrespeito e degradação registrados no poema: o atendimento será feito “na meia-noite” (portanto durante a noite, no meio da noite, na madrugada) do próximo dia – é possível entrever uma pequena luz que se lança para iluminar o escuro constatado no tempo presente.

Logo se vê que além do fragmento e do aforismo como recurso de apreensão do real, conforme propõe o estudo de Roberto Vecchi sobre o livro *Elefante*, existe, ainda, um procedimento drummondiano inevitável e evidente que responde à pergunta sempre proposta na poesia: o que o poema expõe? ou o que está exposto, à mostra, suscetível no poema? Com Drummond, a escrita de Alvim atua como mecanismo de apreensão do tempo e da fragilidade do mundo, das pessoas e da própria

poesia, seja como ferida aberta, dolorida, que não se pode tocar, apenas sentir e perceber, seja como cicatriz, a incisão curada, a fragilidade sempre presente.

## OUTRAS FRAGILIDADES

### A POESIA

Houve um tempo  
em que Schmidt e Vinicius  
dividiam as preferências  
como maior poeta do Brasil  
Quando por unanimidade ou quase  
nesse jogo tolo  
de se querer medir tudo  
Drummond foi o escolhido  
ele comentou  
alguém já me mediu  
com fita métrica  
para saber se de fato sou  
o maior poeta?

Estava certo  
Pois a poesia  
quando ocorre  
tem mesmo a perfeição do metro -  
nem o mais  
nem o menos  
– só que de um metro nenhum  
um metro ninguém  
um metro de nada

(MN, p.53)

A pretensão do poema em seu título assinala uma tentativa de apreender o engenho da realização poética. Para isso, faz-se necessário que se recorra a nomes e vozes legitimadoras de uma tradição, ou é preciso encontrar nomes e vozes capazes de criar uma tradição. O jogo com essas escolhas acontece quando Carlos Drummond de Andrade, diante das perspectivas poéticas de Vinícius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt, entra como um corte no poema e contra qualquer ideia de grandeza – da própria poesia ou do poeta. Também pensando em termos de tradição, a disputa entre os maiores poetas – e não melhores – sali-

enta que a questão, aqui, é de tamanho e grandeza, não de qualidade (embora ela possa estar implícita na grandeza), e ocorre entre Vinícius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt. Em outra perspectiva, poderia ser entre João Cabral, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, por exemplo. Além disso, é Drummond quem entra em cena e resolve a questão. E, logo, a solução vem num movimento contrário à noção de exatidão poética. O fazer da poesia vem como instabilidade, possibilidade de erro e desvio de sentido, o que implica o que está dito e a maneira como está dito. Por essa razão, duas questões fundamentais são colocadas no poema: a tradicional presença de Drummond e a ideia de perfeição e correção poética a partir daquilo que é seu oposto, a partir da ambivalência do metro. Essa medida que seria exata, o metro, no poema adquire a forma de algo que é *sem medida*, como um metro que é nenhum, que é ninguém, é nada ou vazio, um metro que não existe: a perfeição da poesia não se mede e não pode existir – e talvez resida, também e muito, exatamente em sua capacidade de imperfeição.

Uma ideia de desordem formal que implicaria também uma desordem de sentido está no livro *Lição de coisas*, de Drummond, cuja nota de abertura, atribuída ao poeta, diz:

O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinados pela coisa poética a exprimir. Prática, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. A desordem implantada em suas composições é, em consciência, aspiração a uma ordem individual.<sup>60</sup>

A “coisa poética a exprimir” determinaria, para Drummond, a medida e o impulso do verso. Sob essa perspectiva e analisando o projeto poético de Francisco Alvim, a poesia volta-se para o “mundo de sempre, com problemas de hoje”, como afirmaria a continuação da nota em *Lição de coisas*. E se os acontecimentos do mundo atingem e ofendem o poeta com alguma desesperança, no caso da escrita de Alvim, restaria apenas a violação e a desintegração do próprio verso, estendida para o sujeito poético, para a voz (ou vozes que falam) e, consequente-

---

<sup>60</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. O livro. In: *Poesia completa*, op. cit., p.454.

mente, para o corpo, e, ainda, para o olhar. Aquilo que é visto e ouvido chega aos poucos pelo filtro do poeta, esse mecanismo de apreensão da “coisa poética a exprimir”: a desmedida humana manifesta-se também, e portanto, na desmedida da linguagem poética.

“A poesia” ainda faz referência a uma ideia defendida por Drummond de que não haveria poeta maior, esse título muitas vezes procurado, desejado, seja pela crítica de poesia (mesmo involuntariamente), seja pelo próprio poeta. Na já mencionada entrevista de 1981, Drummond afirmara que as pessoas são poetas e se esforçam para isso, mas também são passíveis de erro. É do próprio Drummond, na mesma entrevista, a afirmação de que “não há medida para o poeta”. E se poeta não se mede, a poesia, resultado de seu fazer e labor, também não tem medida para aquilo que diz e como diz. No poema, a metrificação funciona como recurso linguístico e estratégia poética a fim de que sejam criados e provocados determinados efeitos, sensações, sentidos. Mas aquilo que o gera, o fazer da poesia, este sim, é imensurável.

Conforme temos visto até aqui, alguns poemas de Alvim são, mais do que interferências, um estudo do mundo a partir de Carlos Drummond de Andrade ou, para lembrar o próprio, uma “ausência assimilada”, uma vez que, se “não há falta na ausência”, e se ela é um estar em si, como afirma Drummond em um poema<sup>61</sup>, é sob esse aspecto que se pode perceber um olhar sobre o mundo partilhado por ambos.

O olhar lançado na poesia, bem como as imagens formadas a partir dele, apresentam-se quase da mesma maneira que a presença de Drummond, isto é, como uma “ausência assimilada”, e talvez um pouco ao gosto do poeta de Itabira, mais ainda como perda, como algo que fica e remanesce, conforme é possível verificar no poema:

#### QUADRO

Entre rosa e azul  
o corpo  
água lunar  
em linha, contorno  
de líquido cinza

Algo que se apaga

---

<sup>61</sup> Idem, *Ausência*. In: *Poesia completa*, op. cit., p.1236.



ou apenas transparece  
no espaço trancado  
de uma parede

E se parede não existe -  
tudo  
mera superfície  
de traço e cor?

Fora (embora  
dentro da tela)  
o ar  
joga sua sombra  
desenvolta,  
vermelha

O quadro respira  
Exibe a aparência:  
a cidade, sua porta e  
esta figura

(MN, p.51-52)

Não é com base em uma noção de densidade que a imagem do poema toma forma. A partir de seus contornos e daquilo que ela não é, o poema delineia, pouco a pouco, uma figura tênue, quase um traço apenas. Tudo no poema é um “quase”, uma “proximidade”, “por um triz”, e, assim, as próprias imagens quase deixam de existir, permanecem nesse limite do que se apaga e do que ainda transparece. É tanta plasticidade que no jogo do que é traço e do que é cor o poema faz desvanecer o corpo, a parede e a linha. Tudo vira ar, um ar pesado, vermelho, com a cor da sombra que é lançada: uma figura tênue e sutil, mas, principalmente, uma figura que se equilibra entre a luz e a sombra. Uma figura tensa e pendente, como a imagem do quadro que se forma e ao mesmo tempo se enfraquece no poema, imagem um tanto escassa e falha, presente também no poema a seguir:

#### FRAGILIDADE

Hora suave  
Aranhas suam frios  
fios

Mortalha

de alhos?

Réstias debruçadas  
De paredes de cal  
Branças

Cacos de ar (MN, p.15)

O poema todo se constitui como fragilidade, como um alvo fácil e capaz de se desfazer, afinal, teias, por exemplo, fornecem pouca estabilidade àquilo que lhes dá suporte (seriam as réstias?), até mesmo porque suar frio não é indício de muita segurança, quiçá uma “teia que se produz pelo suor frio”, como sugere o verso. Não menos importante é notar que a palavra “frios” e “fios”, nos versos 2 e 3, aliteram o som do fonema /f/ num recurso tradicional que, como os cacos do poema, às vezes ressurgem na poesia de Alvim. Além disso, o adjetivo “frios”, novamente, que está no mesmo verso e ao lado de “suam”, é a palavra que desestabiliza a língua quando colocada em jogo com os fios produzidos pelas aranhas (suados, vertidos, produzidos). O suor é frio e os fios também. Mas a hora é suave, diz o poema, talvez porque frágil, quase um nada: cacos de ar, essa imagem do verso final.

Impossível não se remeter à estranha xícara de Drummond, remendada de cacos da vida, a nos espreitar do corredor de louças<sup>62</sup>. A vida é frágil, assim como o poema, este, feito apenas de arabescos em torno do que pode ser inatingível – conforme irá mencionar mais um poema de Drummond homônimo ao de Alvim<sup>63</sup>. Essa fragilidade remete ainda ao “fazendeiro do ar”, título de livro e poema de Drummond<sup>64</sup>, uma alusão a esse suposto criador e proprietário rural que se desfaz, desvanece naquilo que passa a cultivar. Como ser um fazendeiro do ar, administrar tempo e espaço que não cessam de passar? Tomar conta daquilo que ocupa e preenche um espaço ao mesmo tempo em que parece falta, ausência, vazio e excesso – de próprio espaço e de possibilidades – permite olhar para os cacos de ar de Alvim também como pedaços de vida, pequenos nadas que constituem uma existência. E essa

<sup>62</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Cerâmica. In: *Poesia completa*, op. cit., p.504.

<sup>63</sup> “Este verso, apenas um arabesco/ em torno do elemento essencial – inatingível.” Idem, *Fragilidade*. In: *Poesia completa*, op. cit., p.143.

<sup>64</sup> Idem, *Fazendeiro do ar*. In: *Poesia completa*, op. cit., p.389.

perspectiva que evidencia uma existência frágil pode ser observada no poema:

#### VELHOS

- Tudo bem, patrão?
- (O dedo de leve na pala do boné
- O corpo franzino e baixo
- ruindo para um lado)
- Tudo bem, obrigado
- Obrigado (MN, p.11)

Na relação estabelecida com o tempo, o poema é um corpo frágil como o velho que, ruindo, com o corpo miúdo e penso, inclinado para um lado, mal encosta o dedo na aba do boné. A escolha do léxico enfatiza essa ideia em uma espécie de delicadeza disfarçada, uma vez que o poema fala de um “velho”, palavra substantiva ou adjetiva que, isoladamente, poderia assinalar a passagem do tempo. A também poeta e pesquisadora Lu Menezes, em um ensaio sobre a poesia de Francisco Alvim<sup>65</sup>, bem lembra que na linguagem comum o verbo “ruir” não costuma ser aplicado ao homem (Lu Menezes menciona a expressão “ruína humana” como sendo mais usual). De todo modo, o verbo ruir implica e realça a fragilidade de uma construção, nesse caso, a de um corpo que desmorona, desaba para o lado. Assim, o poema parece resolver com certa sutileza a impossibilidade mais dura, áspera, verificada no poema do livro *Elefante*, cujo título é quase igual ao anterior, não fosse pela opção da forma singular:

#### VELHO

- Todo velho fica assim
- meio
- Ah nem sei como fica
- Ele não fica
- Um velho não fica (El, p.26)

Sem a mediação do diálogo, o poema leva para o nível sintático a

---

<sup>65</sup> Cf. MENEZES, Lu. *Francisco Alvim*. Por Lu Menezes. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. [Coleção Ciranda da Poesia].

instabilidade semântica que a palavra “velho” adquire no poema, em uma oscilação entre asserção positiva x negativa. Na tentativa de proferir qualquer entendimento para a palavra “velho”, o poema infla seu sentido, uma vez que não se sabe se velho, aqui tomado como substantivo, é uma pessoa, um animal ou um objeto, podendo ser todos eles afetados pela condição de ver o tempo passar. Desse modo, o enunciado encerra uma impossibilidade e uma imobilidade, marcadas também pela repetição do verbo “ficar” em quase todos os versos do poema. “Velhos” e “Velho” indicam que na sutileza do gesto há o enfrentamento da vida e do tempo, como é possível perceber também nos poemas a seguir:

### VOVÓ

Você pensa que o mundo é perto?  
Caminha até lá... (MN, p.46)

### GEMIDO

Este mundo  
custa tanto a passar  
a gente sofre tanto (El, p.77)

### DOENTE

O mundo se esconde  
longe bem longe  
as águas os ventos  
fugiram (LM, p.157)

Se, por um lado, não há como abrandar o inevitável desgaste do tempo, por outro, encarar suas consequências e constatar as fraquezas humanas *no* mundo e as fragilidades *do* mundo constituem-se tarefa difícil, dolorida e lenta: o mundo é longe e parece que você nunca chegará, mesmo já estando lá, afirma o eufemismo de “Vovó”.

Mesmo estando em livros distintos e em momentos distantes no percurso de Francisco Alvim, os próprios títulos dos poemas enfatizam a passagem do tempo e o tom lamurioso e fraco, recurso poético de expressão de cansaço. No entanto, o tempo passa lentamente diante de todo um sofrimento constatado: “Este mundo/ custa tanto a passar”. A

metonímia de mundo em relação ao tempo serve também para apontar as dificuldades detectadas no mundo. Mas a passagem do tempo é tão devagar que, às vezes, o procedimento drummondiano de acúmulo e enumeração denuncia o tempo quase imóvel: “longe bem longe/ as águas os ventos/ fugiram” – daí o intermitente cansaço e enfado com as coisas do mundo.

São cenas muito próximas de algo que Roland Barthes sugere para a poesia quando trata da Nuance – a prática mental, escrita, vivida, da individuação, que seria também, para ele, “uma aprendizagem da sutileza”<sup>66</sup>. Assim, a poesia, afirma Barthes, é a “prática da sutileza num mundo bárbaro”<sup>67</sup>. Prática que na dicção poética de Alvim se configura como perda e recusa de imagens, movimento que é a própria fragilidade por onde passa sua escrita, uma escrita capaz de sublinhar um tempo, uma vida.

Dessa forma, percebe-se que essas imagens da poesia parecem delinear e apontar para um esfacelamento da existência, para aquela “dor de ver” que Merquior já havia sugerido acerca de *Sol dos Cegos*<sup>68</sup>, ou, lembrando novamente, para um “fechar os olhos para que seja possível ver bem o amor”, segundo Drummond. Contudo, se as imagens do poema se configuram dessa maneira, nesses movimentos, é porque, de algum modo, a poesia é atravessada todo o tempo por uma forte relação com o momento presente, com o instante. Uma relação de certa forma incômoda e desconfortável, que reitera a ideia de Agamben sobre o contemporâneo: a inadequação a um determinado tempo é uma das marcas do tempo presente<sup>69</sup>.

Sobre a Nuance, Barthes esclarece que “ela tem uma espécie de *interior*, de *intimidade*, de *habitabilidade*”<sup>70</sup> característica do que ele chama “Poética do Vazio”, quando retoma a leitura de Maurice Blanchot acerca de Joubert, “Autor sem livro, escritor sem escrito”, em que Blanchot parte de uma noção de “espaço” e do “poder de representar

---

<sup>66</sup> BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. I*. Da vida à obra. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.94.

<sup>67</sup> Ibidem, p.95.

<sup>68</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Sobre o verso de Francisco Alvim. In: *A astúcia da mimese*. Ensaios sobre lírica. 2ª ed. Rio de Janeiro, Topbooks, p.213.

<sup>69</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, op. cit.

<sup>70</sup> BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. I*, op. cit., p.97. Grifo do autor.

pela ausência e manifestar pelo distanciamento”<sup>71</sup>. Nesse texto, Blanchot defende que

Há, em Joubert, toda uma física em uma cosmologia de sonho (que talvez não estejam tão longe das afirmações de uma ciência mais moderna) nas quais ele aventura, premido pela necessidade de reconciliar o real e o imaginário, e que tendem menos a negar a realidade das coisas do que a fazê-las existir a partir de quase nada – um átomo de ar, uma faísca de luz, ou mesmo apenas o vazio do lugar que ocupam.[...] Vê-se bem, então, por que a palavra poética pode suscitar as coisas e, traduzindo-as no espaço, torná-las manifestas por seu distanciamento e seu vazio.<sup>72</sup>

É a intensificação do “esvaziamento das coisas” e de uma “escavação do real” e, mais ainda, da noção de distância e separação, que farão com que Blanchot pense o gesto de Joubert de uma forma muito próxima da experiência de Mallarmé, especialmente aquela verificada no *Lance de dados*. Porém, não é exatamente esse vazio das coisas que é levado a cabo na poesia de Francisco Alvim, mas seu enfraquecimento, esvaecimento, que permitem ao poeta recuperar na experiência com o tempo qualquer possibilidade de esvaziamento. Desse modo, pode-se afirmar que no procedimento poético de Alvim existe-uma possibilidade de a conciliação entre real e imaginário fazer as coisas existirem a partir da precariedade, da escassez e da fragilidade com que estão postas no mundo. Motivo que permite entender a imbricação entre a experiência que o sujeito poético estabelece com o tempo e sua relação com o espaço.

Por essa razão, é preciso a conjunção entre um espaço e um tempo de dentro e de fora para que a escrita possa manifestar o que está em uma “intimidade exterior” e um “espaço interior”. De acordo com Blanchot, trata-se de uma experiência que se dá entre superfície e profundidade, sendo preciso articular o que é interior – “a coisa afundada”, na qual “tudo é árduo, áspero, irregular” – com a claridade da superfície, como se vê no poema “Quadro”, ou no poema “Poesia”, quando traz para a estrutura do verso o “metro nenhum/ um metro ninguém/ um metro de nada”, sugerindo o campo poético como lugar de esvazia-

<sup>71</sup> BLANCHOT, Maurice. Joubert e o espaço. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.79.

<sup>72</sup> BLANCHOT, Maurice. Joubert e o espaço, op. cit., p.81.

mento e reflexão sobre a linguagem. Seria possível ponderar, ainda, uma predominância desse espaço de vazio da linguagem, se atentamos à reflexão que está na primeira parte do poema “Lupa”, quando, com o mesmo objetivo da lente de aumento, parece trazer para mais perto da visão o jogo entre o objeto e o referente:

LUPA [à Torre Eiffel]

Esta árvore não tem raízes  
colocaram-na no chão como a um copo sobre a mesa

Torre  
torre sem raiz

Do alto  
o país é diferente:  
amontoado de sons que o ouvido  
vai lá embaixo escutar

É pelo ouvido que o país entra  
a cor ou a ausência da cor  
o cheiro a ausência do cheiro  
o gosto a ausência do gosto  
o tato a ausência do tato

Ou melhor: pela linguagem  
pois o país  
não é de carne  
é de conceito

[...] (LM, p.172)

Sem desistir da característica discursividade poética, a partir da terceira estrofe do poema – que na epígrafe se anuncia como uma sutil homenagem à Torre Eiffel – está assinalada a manobra poética à qual a poesia precisa se lançar. Primeiramente, o olhar – e o consequente ponto de vista – é o procedimento colocado em jogo, uma vez que a lupa não dá conta de fazer ver o objeto, trazê-lo à vista. Não há lupa capaz de aproximar qualquer imagem vista de uma altura muito grande, o que provoca, assim, uma redução do referente de “país”, no v.6, para um “amontoado de sons”, no v.7. Nesse caso, é preciso que a capacidade de ouvir torne-se o filtro sensorial ou tradutor de todos os outros sentidos

(“É pelo ouvido que o país entra”, declara o v.9), mesmo que seja para transformá-los em ausência e vazio, por um “poder de transformação, de tradução, em que é esse próprio afastamento (o espaço) que transforma e traduz, que torna visíveis as coisas invisíveis, transparentes as coisas visíveis”, conforme Blanchot<sup>73</sup>. Esse processo de esvaziamento e ausência pode ser identificado no v.10: “a cor ou a ausência de cor”, e em forma de paralelismo sintático e semântico, nos versos 11, 12, 13: “o cheiro a ausência do cheiro/o gosto a ausência do gosto/ o tato a ausência do tato”. Vale destacar que na arquitetura do poema esses três versos são idênticos em sua estrutura sintática e semântica, permitindo a leitura gradativa da tríade sensorial “o cheiro/o gosto/o tato”, como sujeitos das frases; e “do cheiro/do gosto/do tato”, como complementos, na estrofe lacônica (vide o tom fragmentário da ausência de verbos). Entretanto, essa operação soa um tanto incoerente quando há um entendimento de que a audição pressupõe aproximação do objeto (“o ouvido/ vai lá embaixo escutar”, dizem os versos 7 e 8) para que não se torne apenas ruído, diferentemente do ato de olhar, que, dependendo do ponto de vista, oferece diferentes perspectivas do objeto. Não há perspectiva na audição, e por essa razão não é apenas pelo distanciamento que a linguagem poética dá forma ao objeto, mas, também, por meio de uma operação que articula proximidade e distância. Assim, em um movimento extremo, há uma correção, ou uma forma de aprimoramento do processo de redução do objeto (“Ou melhor”, anuncia o v.14), desfazendo qualquer possibilidade de referência que não seja a da palavra na própria escrita, conforme aponta toda a última estrofe: o país entra “pela linguagem/ pois o país/ não é de carne/ é de conceito”. Logo, o que está em jogo, ao longo de toda a primeira parte do poema, é uma forma de esvaziamento da própria noção de país – significado e significante. Além disso, e com efeito, um país não existe se não por aquilo que se decide e estabelece como parâmetro (geográfico, político, cultural etc.) para que ele exista e se configure como tal. Um conceito, sem dúvida.

A segunda parte do poema, como uma dissonância em relação à primeira, traz a irrupção do tempo e da violência em um outro contexto que seria de tortura, subjugação e medo, por meio de uma voz e de um olhar que não participam, mas detectam toda a circunstância do acontecimento. No final, entretanto, o movimento poético torna a considerar os

---

<sup>73</sup> BLANCHOT, Maurice. Joubert e o espaço, op. cit., p.79.



questionamentos e o distanciamento da primeira parte ao indagar: “Isto são palavras? São pedras?// Isto é um muro?” Uma maneira tanto de voltar a percepção para uma possibilidade de esvaziamento das palavras – em seu significante e em seu conceito, tornando implícita, por exemplo, a seguinte pergunta: o que seria uma pedra senão a imagem criada para uma pedra? –, como de colocar à prova o próprio sentido do poema e do que está dito, questionando, inclusive, toda a situação perversamente captada na segunda parte.<sup>74</sup>

Contudo, a articulação entre perto e longe, aproximação e distanciamento, percorre a poética de Francisco Alvim de forma oscilante, como deve ser para que haja possibilidade de lançar o olhar para os acontecimentos do mundo, informando e indicando o modo pelo qual eles atingem o sujeito. Por isso, voltando ao poema “Quadro”, não é de se estranhar a indagação “E se parede não existe –/ tudo mera superfície/ de traço e cor?”, que levaria ao extremo a perspectiva de uma poética da ausência (ou da semi-ausência, como poderíamos chamá-la na escrita de Alvim). Na última estrofe do poema, uma espécie de resposta: “O quadro respira/ Exibe a aparência:/ a cidade, sua porta e/ esta figura”. O quadro descrito configura-se em algo mais do que superfície e cor. Embora seja apenas aparência, a cidade iminente está no poema, e é a partir dela e sobre ela que outros poemas de Alvim irão versar.

Blanchot defende que apesar de Joubert não ter um livro escrito e nem respondido “por nenhuma obra visível, ao ‘*Quando?*’ de seus amigos”, ele estaria “ocupado com algo de mais essencial e que interessa mais essencialmente à arte do que uma obra”<sup>75</sup>. E, assim, cita uma frase anotada por Joubert que diz: “*Aqui, estou fora das coisas civis e na pura região da Arte*”<sup>76</sup>. Ao contrário do que menciona Blanchot, aquilo que

---

<sup>74</sup> A segunda parte do poema é apresentada, em todas as coletâneas, em uma página separada. Na edição original de *Lago, Montanha*, os espaçamentos são mais irregulares, e mesmo assim não deixam de dispor a segunda parte de forma distanciada da primeira, como se fosse, efetivamente, um outro texto: “O futuro é uma boca/ e doze maxilares/ mastigando o tempo// enquanto cães/ amestrados pelo homem/ no pátio de prisões/ mastigam o sexo do homem// não é para castrar/ os lobos não têm dentes/ é para fazer o homem gozar/ de medo// Isto são palavras? São pedras?// Isto é um muro?” (LM, p.173).

<sup>75</sup> BLANCHOT, Maurice. Joubert e o espaço, op. cit., p.76. Grifo do autor.

<sup>76</sup> Ibidem, p.76. Grifo do autor.

pode ser considerado a “obra visível” de Alvim, seu fazer poético, ocupa-se com as “coisas civis”, delas quer saber, são concernentes e tocantes ao sujeito. Por isso, qualquer possibilidade de uma linguagem etérea em sua escrita é desmanchada na relação que o sujeito estabelece com o tempo, quando dá cores e vozes (ou mesmo as retira) à cotidianidade, à violência (de todas as ordens), à burocratização e ao estereótipo do funcionalismo público, às cenas de contravenção do cenário nacional, ao moralismo e ao falso moralismo arraigado na sociedade brasileira etc. Assim, e com efeito, seu processo de apreensão pode resultar na dissimulação e na fragmentação da linguagem e, conseqüentemente, dos sujeitos, falas e imagens recolhidos e acolhidos no poema.

A comunicação poética ocorre, pois, com a consciência de seu caráter dúplice: o de que ela nos dispõe as coisas fora de seu alcance – segundo Blanchot, um ponto de partida (e de aproximação) entre a experiência de Mallarmé e a de Joubert – e também do seu oposto, o de que ela chama à participação. Embora o poeta nem sempre atenda a esse chamado, ele não deixa de considerá-lo em seu procedimento de escrita, como é possível verificar na sacudidela drummondiana em face da realidade ignorada, aquela que não se quer ver, conforme está no poema “Acontecimento” e será comentada posteriormente, neste capítulo.

#### ACONTECIMENTO

Quando estou distraído no semáforo  
e me pedem esmola  
me acontece agradecer.

(MN, p.13)

#### A MARCA E A FADIGA

Talvez não seja despretenhoso o fato de Francisco Alvim ter nomeado um poema “Fragilidade” quando Drummond já havia feito o mesmo em *A rosa do povo*. A fragilidade do traço que compõe o poema de Drummond emerge, de algum modo, no poema “Serrote”, do próprio Alvim, como uma tentativa de seguir o conselho de Drummond: não reduzir as coisas, mas simplificá-las, isto é, torná-las, no corpo do poema, apenas um arabesco, uma escrita de traços e rabiscos:

Este verso, apenas um arabesco  
em torno do elemento essencial – inatingível.  
[...] não mais  
que um arabesco, apenas um arabesco  
abraça as coisas, sem reduzi-las.<sup>77</sup>

## SERROTE

(Verbete com *envoi*)

Um arabesco delicado e paradoxal de dentes pontiagudos e afiadíssimos dispostos em fileira única sobre material rijo ou flexível. De aplicação extremamente variada, serve, antes de outras, para a manipulação de mentes doentes em noites acordadas, quando se debatem com os déficits morais de suas patéticas existências. Nada nele agrada. Seu riso de jacaré estraçalha as alegrias. Registrem-se também referências bizarras ao culto do serrote nas comarcas perdidas de Minas (Temei, penhas!). Manipulado por mãos tenras e juvenis, pode introduzir, na vida dos delfins, um arremedo de felicidade. A ilusão do beijo nasceria nesse instante. Há porém um porém muito bem assinalado: com a carne não se brinca! Razão por que outros, da corriola dos descrentes, elegem-no como patrono dos emasculados filhos de Adão e classificam-no no grupo das tesouras abissais.

## ENVOI

Às vezes, no calor do dia, soa o telefone e uma voz em frangalhos passa a encomenda: me traga um! Por que estavas ali e não aqui? Ou aqui e não ali? Desespero! A sombra do verbete se projeta: em seu pretume, o gume e o corte na ferida viva. Não há como escapar. *Sic transit gloria mundi!* Mas oh tu, meu assemelhado, que tudo almejas e tanto a desejas desde o Grande Século! Não te enganes: antes que a alcances, é preciso transitar.

(MN, p.22-23)

O serrote poderia aparecer no poema de Alvim também sob a forma feminina e diminutiva de serra, a longa extensão de montes, montanhas, onde as penhas (rochas isoladas) se sobressaem. Mas é a

<sup>77</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fragilidade*, op. cit., p.143.

imagem do serrote, serra manual para cortar, que atravessa o poema e assinala o impacto de seu atributo. Ao contrário do país da Torre Eiffel, o serrote, mesmo que seja de conceito (como “sombra de um verbete”), materializa uma experiência: o corte se dá na vida, na carne e na escrita (o corpo do poema), onde é preciso lembrar que nada é celebrado ou agrada, logo, nada consola. Basta ver a possibilidade de alegria esfaçada pela serrote, com seu “riso de jacaré”, ou a felicidade disfarçada, breve, apenas um arremedo, ilusão. Ou, ainda, quando o poema adverte: “com a carne não se brinca!” – nem com a do corpo nem com a da escrita, onde se grafa o mundo e a existência: “A sombra do verbete se projeta: em seu pretume, o gume e o corte na ferida viva. Não há como escapar. *Sic transit gloria mundi!*”

Não se pode deixar de notar, porém, que no poema de Alvim a suposta imagem de fragilidade sugerida por Drummond, a da linha em forma de arabesco do serrote, se desfaz na possibilidade do corte iminente, constatando que para abraçar as coisas, sem reduzi-las, é preciso que exista a possibilidade do toque, do corte, de alguma forma de contato com o objeto. Isto é, o distanciamento é sempre limitado e, no *Envoi*, aparece mediado pela audição do toque do telefone e da voz que passa a encomenda. Antes da irrupção do discurso direto com o pedido, uma outra voz – seria a do sujeito supostamente invisível no poema – descreve o ato de fala: “me traga um!”

E aqui a lâmina de João Cabral irrompe na poesia de Alvim, direcionando o olhar para toda a astúcia e engenho da linguagem poética que, em Cabral, vem sob a exatidão e tensão da forma no belo poema/livro “Uma faca só lâmina” e, em Alvim, está na forma poética quase desfeita e colocada à prova no verbete deste possível poema em prosa com *Envoi*.

A

Seja bala, relógio,  
ou a lâmina colérica,  
é contudo uma ausência  
o que esse homem leva.

[...]

B

Das mais surpreendentes  
 é a vida de tal faca:  
 faca, ou qualquer metáfora,  
 pode ser cultivada.

[...]

F

Quer seja aquela bala  
 ou outra qualquer imagem,  
 seja mesmo um relógio  
 a ferida que guarde,

ou ainda uma faca  
 que só tivesse lâmina,  
 de todas as imagens  
 a mais voraz e gráfica,

ninguém do próprio corpo  
 poderá retirá-la,  
 não importa se é bala  
 nem se é relógio ou faca,

nem importa qual seja  
 a raça dessa lâmina:  
 faca mansa de mesa,  
 feroz pernambucana.

[...]

*da imagem em que mais  
 me detive, a da lâmina,  
 porque é de todas elas  
 certamente a mais ávida;*

[...] <sup>78</sup>

Aqui observa-se uma possível separação e maior distanciamento em relação ao objeto, pois, mesmo na correlação com a bala e o relógio,

---

<sup>78</sup> MELO NETO, João Cabral de. Uma faca só lâmina (Ou: Serventia das idéias fixas). In: *Poesia completa e prosa*, op. cit., p.182-191.

a lâmina é conscientemente imagem poética, metáfora e ausência. O poema de Cabral registra apenas o que a experiência da escrita pode captar (ao contrário do procedimento de Alvim, a escrita cabralina jamais está submissa ao registro de falas e experiências alheias). Mesmo assim – e talvez justamente pelas razões apontadas –, a imagem da faca que é só lâmina em João Cabral se configura de maneira muito mais aguda do que o serrote de Alvim, o qual, manuseado de forma adequada, torna possível controlar o corte e a sua intensidade. O serrote permite sua manipulação de um modo completamente diferente em relação à faca que é apenas lâmina, esse objeto extremamente difícil de segurar e, quiçá, manipular. Porém, há um detalhe fundamental no que tange à apreensão de ambos os instrumentos e que vai além da iminência permanente do corte. A relação com o objeto se dá também na experiência com o corpo, quando os recursos de distanciamento e separação cabralinos são reduzidos: ainda que de maneiras distintas, faca e serrote abrem uma ferida.

O poema de João Cabral assinala, assim, uma ausência carregada por alguém, configurada não só na imagem da faca que não tem cabo e é apenas lâmina, mas também na ferida aberta, uma ausência presentificada na carne, uma marca que “ninguém do próprio corpo/ poderá retirá-la”, sem importar, também, “qual seja/ a raça dessa lâmina”. Faca ou serrote, o corte se dá na “ferida viva” aberta na escrita, como está no poema de Alvim, ferida que se configura como a marca de onde emergem os vínculos (e vincos) com a tradição moderna. Ferida, porque a linguagem poética pode ferir da mesma maneira que o princípio compositivo do poema de João Cabral.

Embora sejam dez partes/poemas, cada um deles organizado em oito quadras de seis sílabas, “Uma faca só lâmina” é interrompido no *enjambement* entre os versos e, por vezes, entre as estrofes, em algumas ocasiões intensificado pela pontuação (dois pontos, parênteses, vírgulas). Além disso, a presença do itálico nas partes inicial e final do poema também evidencia o corte como um registro de irregularidade em meio à estrutura poética extremamente organizada.

Já o ferimento do poema de Alvim vem na forma do *Envoi*<sup>79</sup>,

---

<sup>79</sup> O *Envoi* tem origem provençal e tornou-se comum no século XV. É formado por uma estrofe de quatro a sete versos acompanhando a rima da estância precedente. O verso final, geralmente, se inicia com o vocativo “príncipe” ou

quando a última parte lembra onde o gume faz a ferida, conforme assegura também um poema de Ana Cristina Cesar (“Os poemas são para nós uma ferida”<sup>80</sup>), e que Derrida menciona como característica própria da poesia em *Che cos'è la poesia?*, quando afirma que “[...] não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também. Você chamará poema um encantamento silencioso, a ferida áfona que de você desejo aprender de cor.”<sup>81</sup> Nesta passagem, Derrida salienta a ambivalência do poema, que se manifesta como uma ferida aberta, exposta, afetável e que expõe. Frágil, ele pode colocar em evidência uma cena, um olhar para o mundo, para alguém. Mas o poema também fere, corta com a intensidade da palavra que está na lâmina de João Cabral, no serrote de Alvim e mesmo no arabesco de Drummond, quando contorna “o elemento essencial – inatingível”, como quem cutuca a ferida com o dedo.

Contudo, é do próprio Drummond a constatação do fato de que a ferida resultante do corte realizado no poema, em algum momento, deverá virar uma cicatriz. É o que está em duas estrofes do poema “Movimento da espada”: “Tua lâmina corta, mas é doce,/ a carne sente, mas limpa-se./ O sol eterno brilha de novo/ e seca a ferida.// Mutilado, mas quanto movimento/ em mim procura ordem./ O que perdi se multiplica/ e uma pobreza feita de pérolas/ salva o tempo, resgata a noite.”<sup>82</sup> Neste poema, o brilho do sol e a ferida seca são os elementos que retomam e garantem o tempo e, desse modo, a poesia. A desordem mencionada pelo sujeito poético, aqui, não manifesta apenas a busca de uma ordem individual para o poeta, como afirmava a nota de abertura em *Lição de coisas*, mas, também, uma procura de ordem individual para a própria poesia e para o poema. “O amor bate na aorta”, outro poema de Drummond, ponderaria ainda que “Essa ferida, meu bem,/ às vezes não

---

“princesa”, a quem o poema era enviado ou dedicado pelo trovador. Uma variação do *envoi* era usada pelos trovadores provençais como um encerramento ou síntese, condensando em poucos versos o assunto do poema. Cf. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978, p.179.

<sup>80</sup> CESAR, Ana Cristina. Contagem regressiva. In: *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998, p.164.

<sup>81</sup> DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*, op. cit., p.115.

<sup>82</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Movimento da espada. In: *Poesia completa*, op. cit., p.148.

sara nunca/ às vezes sara amanhã”<sup>83</sup>.

Essa ferida áfona, para retomar a afirmação de Derrida, ou ferida seca, cicatriz, é a que permanece na escrita de Francisco Alvim como uma marca de tradição. Por mais diversa que seja, ela irrompe em sua poesia como procedimento de composição e, assim, como um encontro de dicções poéticas expresso por meio de um gesto contraditório de assimilação e inconformidade com a marca deixada na escrita. Por essa razão, o que resta nesse percurso poético traçado com a poesia de Francisco Alvim funciona como a

#### PEQUENA FENDA

no rosto

(CF, p.109)

esse vinco, essa abertura no texto que cerca as pessoas e os objetos. Uma fenda no rosto que é também uma cicatriz, como no poema, nomeadamente:

#### CICATRIZ

Eu vou mostrar

Não quero ver

(CF, p.124)

Não é por acaso que os poemas “Pequena Fenda” e “Cicatriz” fazem parte do mesmo livro, *O corpo fora*. Uma cicatriz, essa fenda, é uma marca, um sinal, um indício. Conta uma história da qual o sujeito, no brevíssimo poema, retira-se para não ver: nem a cicatriz, nem a história que ela carrega.

Mas há um tom familiar, um fazer “ao modo de”, uma assimilação do tempo e dos acontecimentos do mundo que atravessa a poesia de Francisco Alvim: pistas sutis na discreta elegância dos poemas, segredos compartilhados pública e privadamente, em denúncia e renúncia no ato poético. Esse procedimento se manifesta como a cicatriz que está, também, no seguinte poema de Cacaso, amigo de Alvim na poesia e na vida:

#### PASSEIO NO BOSQUE

---

<sup>83</sup> Idem, O amor bate na aorta. In: *Poesia completa*, op. cit., p.47.



o canivete na mão não deixa  
marcas no tronco da goiabeira

cicatrizes não se transferem<sup>84</sup>

O breve poema de Cacaso, embora tenha sido publicado em 1975, aponta diretamente para o risco e a escolha de encarar a poesia “a partir da tradição brasileira recente e menos recente, e não de uma ruptura com essa tradição”<sup>85</sup>, conforme afirmara Francisco Alvim sobre a poesia de Cacaso. Se cada poema tem sua lâmina, seu canivete, seu corte próprio (que se dá na linguagem e em seus efeitos), em Alvim a escrita feita de feridas e cicatrizes manifesta-se também em uma fadiga, um cansaço dessa espécie de vínculo ou laço que, embora possa se tornar mais leve, fraco (toda cicatriz pode ser levemente apagada), sempre vai permanecer como uma incisão presente, mesmo que não se queira vê-la: “A cicatriz não tenho mais;/ o inoculado, tenho ainda;/ nunca soube é se o inoculado/ (então) é vírus ou vacina”<sup>86</sup>, atesta o poema “Menino de engenho”, de João Cabral, no livro *Escola das facas*, no qual a imagem da cicatriz é amplamente referida, questionada e, portanto, assumida pelo poeta.

Assumir a cicatriz, na poesia de Alvim, é expor a marca que atravessa sua escrita através de artifícios de dissimulação do sujeito e do próprio lirismo, bem como do olhar cabisbaixo e fatigado para o mundo. Desse olhar, Francisco Alvim parece não desistir, mesmo que ao longo de seu percurso poético essa operação – realizada a partir de um modo especialmente drummondiano de olhar para o tempo e para o desconcerto do mundo – se manifeste como um cansaço e também como um sentimento de imobilidade:

#### MEIO DO CAMINHO

Dá vontade  
de sentar dar

<sup>84</sup> BRITO, Antonio Carlos de. Passeio no bosque. In: *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p.54.

<sup>85</sup> ALVIM, Francisco. Cacaso, sentimento, perfídia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 1982. Folhetim, p.4.

<sup>86</sup> MELO NETO, João Cabral de. Menino de engenho. In: *Poesia completa e prosa*, op. cit., p.392.

nem  
um passo à frente ou  
atrás (MN, p.64)

Além de apontar a necessidade de uma pausa diante da fadiga moderna, o poema delimita também seu lugar de enunciação: lá, onde o poeta cruza com a modernidade, de acordo com outro poema de Ana Cristina Cesar. Mas “Lá onde cruzo com a modernidade, e meu pensamento passa como um raio, a pedra no caminho é o time que você tira de campo.”<sup>87</sup> é um poema que estabelece um encontro com o moderno que ocorre de maneira diferente para Ana Cristina: em sua escrita, é preciso encontrar um meio poético de seguir sem carregar essa marca. No processo de escrita de Alvim, por sua vez, o cansaço moderno é insistência, recorrência impermanente, “pedra no meio do caminho” assimilada, e muito, à maneira de Drummond<sup>88</sup>, mesmo que outro poema seu ainda provoque uma dúvida em relação a essa assimilação: “Da alguma/ Poesia poesia alguma” (MN, p.56). Como se vê, é nesse lugar que o discurso poético parece desejar alguma possibilidade de firmeza, “nem um passo à frente ou/ atrás”. Aliás, a fadiga moderna manifesta-se quando capta, a partir de um olhar já cansado, as fraquezas do mundo, como se em algum momento fosse necessário “tirar os óculos dos homens”<sup>89</sup> e houvesse alguém a dizer “– Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!”, conforme a intervenção no poema “Sentimental”<sup>90</sup>, de Drummond, dando uma sacudidela em face da realidade, e que se pode ver, também, neste poema de Alvim:

---

<sup>87</sup> CESAR, Ana Cristina. “Lá onde cruzo com a modernidade”. In: *Inéditos e dispersos*, op. cit., p.154.

<sup>88</sup> Em “Consideração do poema”, Drummond enumera suas influências assimiladas: “Uma pedra no meio do caminho/ ou apenas um rastro, não importa./ Estes poetas são meus. De todo o orgulho./ de toda a precisão se incorporam/ ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius/ sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo./ Que Neruda me dê sua gravata/ chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski./ São todos meus irmãos, não são jornais/ nem deslizar de lancha entre camélias./ é toda minha vida que joguei.” ANDRADE, Carlos Drummond de. Consideração do poema. In: *Poesia completa*, op. cit., p.115.

<sup>89</sup> “Suspende a saia das mulheres,/ tira os óculos dos homens.”. ANDRADE, Carlos Drummond de. O amor bate na aorta, op. cit., p.47.

<sup>90</sup> Idem, Sentimental. In: *Poesia completa*, op. cit., p.16.

## ACONTECIMENTO

Quando estou distraído no semáforo  
e me pedem esmola  
me acontece agradecer.

(MN, p.13)

Nem sempre é possível fechar os olhos, principalmente diante do cenário que o poema apresenta, de modo que o acontecimento ao qual se refere o título ocorre pelo mesmo procedimento que a cicatriz. “Não quero ver” é a opção feita pelo sujeito do poema, que vê na dissimulação perante um fato exposto a única possibilidade de escolha. Sujeito que tenta abster-se de enxergar a dor, a miséria humana, a falta, a falsidade e o moralismo que atravessam o fazer poético. A pedra no meio do caminho é aquela que surge como um acontecimento que, apesar do olhar cansado, é incapaz de ser esquecido, uma vez que está todo o tempo presente, e em cada época presente; é a assimilação da tradição e a assimilação do enfrentamento inevitável entre poesia e mundo, entre poesia e vida. Por isso não há consolação, e às vezes é melhor lançar o olhar de lado, obliquamente, como um modo de entrever a temporalidade presente, que na poesia de Alvim frequentemente está iluminada por cores apagadas ou tons pastel. A claridade nunca é suficiente, pois, do jogo de captar as sombras do mundo pelo olhar de dentro e de fora, sempre haverá uma em torno do poema. É o que se pode perceber no poema a seguir, cujo nome pressupõe a autorreferência e é dedicado, justamente, a Carlos Drummond de Andrade.

## POEMA [a Carlos Drummond de Andrade]

Há muitas sombras no mundo  
Elas ventam nas nuvens  
e no ar  
brilham solitárias como topázios –  
gotas de luz apagadas

Os astros ventam  
A sombra é o vento dos astros

No fundo das águas prisioneiras  
de lagos e açudes  
há um vento de águas –

sombras

No mar  
refratam-se submersas  
viageiras  
em meio a florestas de alga –  
sombra das sombras emersas

São feitas – as sombras – de ar  
escuro  
Lembram o tudo e o nada

O vôo das sombras  
gira em torno de uma coluna  
sonora, o poema –  
luz de dentro

Fora

(El, p.51)

Neste poema, Alvim não abre mão da metáfora, um dos recursos privilegiados quando todo o processo de enunciação poética é desenrolado pelo olhar. Aqui ela é a figura definidora das sombras do mundo (elas tomam forma no “vento dos astros”, v.7; no movimento das águas, v.10; e na refração das algas, v.13, 14, 15). Mais uma vez, o oxímoro dá a forma ao que está em torno do poema, já que as gotas de luz incapazes de brilhar (essa propriedade não existe em nenhuma sombra), sugeridas no v.5, são, também, como um “brilho baço” – vide “Elefante”, localizado imediatamente antes de “Poema” no livro –, isto é, um brilho opaco, um brilho sem brilho, como as “gotas de luz apagadas” da primeira estrofe.

Ao discutir a propriedade da palavra poética em suscitar as coisas, traduzi-las no espaço e expressá-las pelo seu distanciamento e seu vazio, Blanchot afirma que

É pela sombra que se toca o corpo, é pela penumbra dessa sombra e quando se chegou ao limite oscilante em que, sem se apagar, ela se franja e se penetra de luz. Mas, naturalmente, para que a palavra atinja esse limite e o represente, é preciso que se torne “*uma gota de luz*”, e seja a imagem do que designa, imagem dela mesma e do imaginário.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> BLANCHOT, Maurice. Joubert e o espaço, op. cit., p.82. Grifo do autor.

A afirmação de Blanchot permite entender a possibilidade de um esmaecimento da própria linguagem, que, no enunciado poético em questão, ocorre quando a última estrofe define o poema como uma “coluna sonora” (versos 21 e 22) conjugada com o movimento do voo das sombras (como no v.10). Ou seja, a realização da linguagem em uma quase plenitude de vazio. Quase, porque já se sabe que o esvaziamento não se completa na escrita de Alvim, apesar de, e justamente no poema dedicado a Carlos Drummond de Andrade, as coisas existirem a partir de quase nada, a partir de elementos capazes de esvanecer sem, necessariamente, sumirem. A escrita de Alvim parece executar com seriedade o que diz Blanchot, de forma que as sombras, expressas no poema como gotas de luz incapazes de brilhar, tornam-se extremamente representativas dessa condição da linguagem: possíveis imagens daquilo que designam, cuja referencialidade passa a estar determinada no texto, de acordo com o conceito que se queira construir.

No entanto, é preciso lembrar que a conjunção da “luz de dentro” da palavra poética com o que está “Fora” – conforme os últimos versos de “Poema” – revela o ato de articular e mover distância e tempo, também expresso em “Elefante”, e apropriadamente descrito como uma força grosseira simultânea a um movimento de “brilho baço”. “Reverbera no escudo o brilho baço/ do túrgido aríete/ com que distância e tempo enfureces”, são os versos que, controversamente, no rebuscado poema de Alvim, pontuam por onde passa a comunicabilidade em sua poesia: a força comunicativa deve advir dessa contínua tentativa de romper e conjugar o tempo e o espaço. Para isso, é preciso que o próprio poema adquira a potência de uma máquina de guerra, como o aríete, e então, possa realizar a tarefa com êxito.<sup>92</sup>

De algum modo, a indicação desse procedimento aparece no livro *As impurezas do Branco*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado

---

<sup>92</sup> Não há porque dedicar atenção exclusiva a uma possível análise dos poemas “Elefante”, de Alvim, e o poema homônimo de Drummond. Os poemas em questão foram extensamente analisados no ensaio de Lu Menezes sobre a poesia de Alvim, em que se pode concordar quando a autora afirma que “são ambos simetricamente opostos, o de Drummond e o de Alvim”, e explica: “simetricamente” por serem “grandes poemas”, e “opostos” porque a perspectiva lançada sobre “a selvagem estranheza do animal” em Alvim não teria relação com o brinquedo de um Drummond “*bricoleur*”. Cf. MENEZES, Lu. *Francisco Alvim*, op. cit., p.93.

em 1973. Ali, Drummond parece rever os procedimentos de sua escrita, expondo formas e possibilidades de despersonalização e de objetivação da poesia, como se testando uma outra relação com o objeto. O poema “Paisagem: como se faz” denuncia algo desse pensamento, quando, a partir da ausência da paisagem e da preponderância do espaço, vai apontando, pouco a pouco, a dificuldade de se tentar engessar a poesia com base na ausência de referente.

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço  
vacante, a semear  
de paisagem retrospectiva.

A presença da serra, das imbaúbas,  
das fontes, que presença?  
Tudo é mais tarde.  
Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe  
fibrilhas de caminho, de horizonte,  
e nem percebe que as recolhe  
para um dia tecer tapeçarias  
que são fotografias  
de impercebida terra visitada.

A paisagem vai ser. Agora é um branco  
a tingir-se de verde, marrom, cinza,  
mas a cor não se prende a superfícies,  
não modela. A pedra só é pedra  
no amadurecer longínquo.  
E a água deste riacho  
não molha o corpo nu:  
molha mais tarde.  
A água é um projeto de viver.  
[...]<sup>93</sup>

O movimento poético é gradual: primeiramente, o objeto é pura ausência, espaço vacante. A seguir, a falta de consciência e domínio sobre a visão que está na segunda estrofe cede lugar à possibilidade da paisagem e – inversamente ao que afirmara o poema “Fragilidade” –,

---

<sup>93</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Paisagem: como se faz. In: *Poesia completa*, op. cit., p.730.

dessa vez, reduz as coisas sem abraçá-las. No poema, não há possibilidades de sentido para a palavra “água”, por exemplo, existe apenas o referente linguístico da palavra “água” (lembrando que a “deste riacho/ não molha o corpo nu”). O mesmo acontece com as palavras “serra” e “fontes”, para citar mais um exemplo. Além disso, a metáfora que dá origem a um eufemismo na expressão “Tudo é mais tarde” assinala que tanto “pedra”, como “água” e/ou “cor” precisam de tempo para se constituir em algo que não seja apenas, simplesmente, materialidade da palavra.

Os “projetos”, conforme aparecem no poema, e os possíveis esvaziamentos das estrofes anteriores são colocados à prova na última estrofe, onde há uma espécie de atestado da necessidade de conjugar espaço e tempo na escrita. Nessa instância de “espacitempo”, como denomina Drummond, as coisas existem distantes, de onde “nos olham, nos fixam”, mas, também, as coisas “nos povoam”, e sempre com a força e o ímpeto da violência. Nesse movimento das coisas “nos povoam”, que é muito mais do que apenas chamar à participação, Drummond vai um pouco além, e indica a consciência de que a intensidade da comunicação poética provoca uma participação imediata das coisas e, dessa forma, o objeto torna-se agente da linguagem, numa inversão – ou subversão – da relação entre sujeito e objeto.

[...]

Paisagens, país

feito de pensamento da paisagem,

na criativa distância espacitempo,

à margem de gravuras, documentos,

quando as coisas existem com violência

mais do que existimos: nos povoam

e nos olham, nos fixam. Contemplados,

submissos, delas somos pasto,

somos a paisagem da paisagem.<sup>94</sup>

Naturalmente, o país de Drummond, “feito de pensamento da paisagem”, remete ao “país feito de conceito” do poema “Lupa”, de Francisco Alvim. Porém, mais importante é atentar para o fato de que, aliado aos poemas “Elefante” e “Poema”, o verso de Drummond indica a preocupação que permeia o projeto poético de Alvim, ou seja, a necessidade

---

<sup>94</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Paisagem: como se faz, op. cit., p.731.

de conjugar aquela intimidade exterior e aquele espaço interior sem deixar de considerar e apreender a experiência com o tempo (e consequentemente com a vida, com o mundo). Os recursos linguísticos e estéticos privilegiados na escrita do poeta conjugam tempo e espaço e funcionam como estratégia de apreensão daquilo que, mesmo estando fora de alcance, não deixa de tocar o poeta. Daí decorre a importância de todos os sentidos – especialmente da visão e da audição – no engenho da poesia.

Tal operação tem como resultado, ainda, não só imagens semicla-  
ras, tais como as verificadas em “Poema” e em “Elefante”, mas, tam-  
bém, uma claridade trêmula e impermanente, conforme anuncia o  
poema “Luna”, em *Lago, montanha* – cujo último verso já fora mencio-  
nado em função do assíndeto drummondiano, assinalando a disjunção  
entre sujeito e objeto, em outras palavras, entre corpo, sonhos e senti-  
mentos.

#### LUNA

Quero  
arder na paixão suicida  
a voz me olha diz  
claridade do dia tão esquiva  
de relance apenas percebida  
aragem das manhãs – distanciados  
os turvos sonhos, sentimentos  
um olho me ilumina me afagando  
falo de meu corpo livre, derrotado (LM, p.153)

Há toda uma atmosfera de acabamento, de corpos e elementos findáveis manifestados nos adjetivos que caracterizam os substantivos do poema: “paixão **suicida**” (v.2), “claridade **esquiva**” (v.4), “corpo **derrotado**” (v.9), além do particípio da claridade **percebida** de relance, no quinto verso. Some-se a isso a aragem (um vento brando) e os turvos sonhos, misturados aos tons iluminados da claridade do dia, da manhã e do olho que ilumina. E, finalmente, contribuem, ainda, a ênfase na voz e no olho, consequentemente, nos atos de “falar” (v.9), dizer (v.3) e olhar (v.3) – mesmo com o deslocamento de sentido na sinestesia do terceiro verso, da voz que “olha e diz”. O poema intitula-se “Luna”, mas é a realização de um dia noturno que ele procura configurar. Todos esses fatores resultam, portanto, na impermanência do olhar.



O fato de o distanciamento marcar mais a posição do sujeito em relação aos sonhos e sentimentos do que sua posição em relação à clareza do dia ou à aragem da manhã intensifica essa espécie de luz e olhar trêmulos. Como deixa evidente a queda, ou a hipótese de fim, assinalada já na possibilidade da “paixão suicida” do primeiro verso, nada se sustenta no poema: nem o olhar – que, embora ilumine um corpo, detecta apenas de relance, rápido, disfarçado e quase sem querer a clareza a se perder –, nem o sujeito – fortemente marcado nas primeiras pessoas (“quero”, “falo”, e nos oblíquos “me”). O sujeito é arrebatado desde o início, e definitivamente, na expressão “Corpo livre, derrotado” do verso final, concretiza-se a disjunção drummondiana, intensificando o distanciamento.

Embora o poema exponha, simultaneamente, uma questão que é espacial, de foco e de ponto de vista do sujeito em relação aos elementos da superfície (pouco simples de apreender, e talvez por isso tão esquivos), há um direcionamento do olhar para os sentimentos, elementos internos, profundos, impassíveis de iluminação, por isso turvos. A clareza e a luz da superfície desviam o olhar, mas a paixão é o elemento que assegura a derrota do sujeito. Assim, esse movimento de insustentabilidade faz com que, em alguns momentos (muito enfatizados no último livro de Alvim), uma tremura se sustente e corporifique aquela fragilidade e fraqueza das coisas. É quando, enfim, o fazer poético se coloca entre o espaço e o tempo. E isso é muito pertinente no percurso de Alvim, porque essa tremura se manifesta de diferentes formas, tais como pelo distanciamento do olhar, pelo desgaste do tempo e pela sinestesia do corpo, conforme muito bem elucidam os seguintes poemas:

#### MÃOS TRÊMULAS

-Você quer um?  
- Não, não adianta (LM, p.157)

#### A MÃO TREME

O olhar idem  
Ninguém dançava  
Aí eu fiquei preocupado (MN, p.31)

## UM VIOLINO

Não vibrava, tremia (MN, p.45)

Através de estratégias discursivas distintas, os três brevíssimos poemas assinalam diferentes expressões da falta de sustentação. No primeiro, a vagueza do ato enunciativo só é elucidada pela integração do título ao diálogo. Apesar da primazia do ouvido ser capaz de captar a conversa, o tato e a capacidade de apoiar e sustentar qualquer objeto é impossibilitado pela tremura das mãos. A mesma falta de firmeza é o efeito provocado pelo terceiro poema. Além de apresentar-se, também, como uma extensão do título, o único verso de “Um violino” sobrepõe o nível semântico dos verbos “vibrar” e “tremar”. Mesmo sabendo-se que a vibração é caracterizada por algum tipo de oscilação, balanço, ou, também, de tremor, a primazia do verbo “tremar” está imposta pelo assíndeto presente no verso e, muito possivelmente, dificultando a emissão do som do violino. Já no segundo poema, “A mão treme”, a tremura das mãos acompanha também a do olhar, e denuncia não apenas a incapacidade da dança, mas, ainda, a dificuldade do toque, do contato. Mãos trêmulas podem ser indício de alguma doença, distúrbio ou mesmo de algum sentimento (medo, aflição, angústia, ansiedade, euforia), mas, em algumas pessoas, podem ser apenas a denúncia da passagem do tempo. Um distúrbio, talvez, gerado pela idade, consequência natural do desgaste temporal, porém e ainda, um sintoma da fragilidade.

A tremura que aparece no poema “Amor” configura-se de forma um pouco diferente das anteriores. Aqui, a noção de distância em relação ao objeto ressurgue, evocando, novamente, a imagem da “aragem”, o vento brando, a brisa leve que espontaneamente se desfaz, mesmo agora, diante da fixidez do olhar.

## AMOR

Tanta solidão na entrega  
tanto abandono

Trêmula, trêmula  
Aragem  
perante meu olhar  
duro

[...] (MN, p.84)

Em comum entre todos os poemas, o fato de apontarem para o distanciamento e a tentativa (embora frustrada) ou a dificuldade de apreender o objeto pelas vias do olhar e até mesmo da audição. Na contramão do prejuízo do olhar, da audição e, ainda, do tato, está a garantia da capacidade da fala, o recurso enunciativo do poema, que, apesar de qualquer dificuldade de audição, sempre poderá ser dissimulada na escrita do poeta.

Assim, diante do percurso traçado até o momento, é possível identificar diferentes modos de exposição da configuração de um discurso poético articulado a partir do tempo, da história e do mundo. Como já visto, o problema é que Alvim precisa articular seu discurso com o ímpeto de tentar privilegiar um tratamento mais contemplativo ou mesmo etéreo à palavra poética. Tentativa que ocorre quando a linguagem poética desliza, principalmente, para a superfície, para o olhar. A solução e o êxito encontrados para o problema poético criado são o insucesso de Alvim nessa tarefa. Sua escrita, portanto, tende sempre a oscilar entre a efemeridade e leveza da superfície espacial e a dificuldade constante da apreensão temporal, deslocando um e outro por meio de distintos recursos formais e estéticos, de onde resulta a perversidade disfarçada da sua escrita. Lembremo-nos de que nada é muito leve em sua poesia, mas também nem tão pesado que não possa se sustentar no breve espaço do poema (e às vezes, nos enunciados poéticos de Alvim, esses espaços podem ser brevíssimos).

Por isso parece pertinente voltar às “nuances” da poesia, conforme proposto por Barthes, porque a poesia pode ser sutil sem ser leve, e porque é do movimento ambivalente da escrita, do enfretamento entre o que é sutil e bárbaro, que decorre, segundo Barthes, a “necessidade de lutar *hoje* pela Poesia: a Poesia deveria fazer parte dos ‘Direitos do Homem’; ela não é ‘decadente’, ela é subversiva: subversiva e vital”<sup>95</sup>, no que acrescento: e instável. A ideia de Nuance, desenvolvida por Barthes, pressupõe vida, sensação de vida, sentimento de existência que necessita de certo vazio realizado no sujeito, o que permite considerar todo o procedimento de Alvim em relação à perspectiva do tempo e do espaço. Esse vazio realizado no sujeito, e de certa forma inerente ao sentimento de existência, pode ser verificado, inclusive, em um outro

---

<sup>95</sup> BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. I*, op. cit., p.95.

poema, chamado “Guichê”:

Uma pessoa vem aqui  
tem vinte anos  
de repente volta  
tem setenta. (MN, p.44)

O poema designa uma relação com o tempo sob o ângulo de alguém que trabalha em um guichê, seja ele qual for, de alguém que está ou permanece parado. A sensação de vida, de “pura existência”, como sugere Barthes, ocorre, então, pela perplexidade com que é registrada a velocidade da passagem do tempo.

O que é sugerido, portanto, na operação de escrita de Francisco Alvim é a própria fragilidade do mundo e das relações como condição para que a poesia aconteça. Nessa fragilidade, ou mesmo nessa precariedade, encontram-se então as “nuances” da poesia. A vida, nesses poemas, pode grafar seu tempo em imagens como os “cacos de ar”, do poema “Quadro”, e parece tênue, “sem importância”, como insistiria um poema de Drummond<sup>96</sup>. Além disso, Alvim, leitor de Drummond, sabe que escrever é dissipar palavras, como o sopro, que provoca, e a cada vez que passa se abre em infinitas direções: “vem um sopro que cresta as faces/ e dissipa, na praia, as palavras”<sup>97</sup>. Ou seja, trata-se, enfim, da fragilidade mesma da vida que, em Drummond, “não chega a ser breve”<sup>98</sup> – “A vida é um adeusinho”, suspira o poema, nomeadamente “Suspiro”, de Alvim (LM, p.187).

A partir da análise da dicção poética de Francisco Alvim, portanto, pode-se entender todo esse movimento também como um jogo permanente entre uma desejada leveza do poema – e da poesia – e a dificuldade de olhar e apreender o mundo, as coisas do mundo em sua plenitude e desconcerto. Sem que a suposta leveza da dicção poética

---

<sup>96</sup> No poema “Canção de berço”, Drummond vai elencando, em cada estrofe, todos os elementos sem importância: o amor, o corpo, o mundo, e também, a própria vida, no que o poema afirma: “Também a vida é sem importância./ Os homens não me repetem/ nem me prolongo até eles./ A vida é tênue, tênue./ O grito mais alto ainda é suspiro,/ os oceanos calaram-se há muito.” ANDRADE, Carlos Drummond de. *Canção de Berço*. In: *Poesia completa*, op. cit., p.75.

<sup>97</sup> Idem, *Nosso tempo*. In: *Poesia completa*, op. cit., p.126.

<sup>98</sup> Idem, *O fim no começo*. In: *Poesia completa*, op. cit., p.685.

comprometa sua força e impacto, o exercício é contínuo na busca de transformar a natureza conflitiva da existência em alguma forma de resistência à degradação (do mundo e das pessoas), de transformar o possível conflito, então, em “encantamento silencioso” (para voltar a Derrida). Mesmo que seja um encantamento precário e frágil, sustentado apenas por fios de luzes ou vazios preenchidos (como sombras escuras e, outra vez, os cacos feitos de ar), mesmo que desfeito posteriormente no choque com a cotidianidade pesada, fatigada e violenta – imagens da própria degradação. O poeta assume o risco de tentar e a dificuldade que lhe é inerente. Risco esse que, com algum impulso e intensidade a partir da cicatriz moderna de Alvim, se faz presente como tarefa de aliar e agregar vida e poesia, experiência de vida e experiência poética. Por isso, um movimento de apreensão e estranhamento daquilo que está em torno do poema, e mesmo no silêncio, no corte ou na entrelinha, aguarda para ser dito: “A tua volta tudo canta./ Tudo desconhece”, encerra o “Elefante” de Francisco Alvim (El, p.50). Um movimento que pode ser lido como o de cantar e desencantar, ainda que silenciosamente, e que pode ter levado Alvim a apreender também em sua própria dicção a “perfidia” – em sua melhor acepção de engano, traição ou ardil – e que ele lê na poesia de Cacaso, no mencionado artigo sobre o amigo:

Há uma passagem qualquer de “Cina”, de Cornellie, em que um personagem diz que a perfídia é um ato de nobreza quando praticado contra os tiranos. É o que Cacaso põe em prática numa poesia que oculta sua verdadeira face – desencantada, aguerrida, guerreira – atrás de outra de aparente, ou talvez até de real, doçura. Pode-se falar que se trata de uma poesia de resistência, na medida em que a gente reconhece nela um claro empenho de preservar a vida da degradação.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> ALVIM, Francisco. Cacaso, sentimento, perfídia, op. cit., p.5.

## FALA ALHEIA, SUJEITO DISSIMULADO

*Ela que era triste riu,  
antes tão fechada aos poucos se abriu.  
Vitor Ramil, De banda*

### A FALA ALHEIA

Francisco Alvim retira do ato de olhar para o mundo algo que, como se vê, vai adiante da observação passiva, e pressupõe a apreensão atenta de tudo o que concerne à condição do homem no mundo. E isso significa apreender as fragilidades, as fraquezas e a tenuidade com que se manifestam tempo, espaço, fala e olhar. Desse processo de apreensão resulta outro procedimento, aquele de escolher os materiais do poema, colhê-los a partir daquilo que afeta, concerne e toca o poeta de alguma maneira. Assim, a experiência poética é remodelada, trazendo os fragmentos e elementos colhidos para o presente do poema. A experiência vivida (pela percepção do poeta e pela alheia), após passar pelo crivo da escrita, torna-se presente *no poema e com o poema*.

Tal raciocínio poético pode ser relacionado com o pensamento de Giorgio Agamben sobre o poetado e o vivido na poesia. Com base na relação entre linguagem e vida, Agamben recupera a origem da lírica europeia moderna na reinterpretação da *ratio inveniendi* (a técnica da retórica antiga que assegurava o acesso ao lugar da palavra) em *razo de trobar* pelos poetas provençais no século XII. No lugar da tópica antiga então já degenerada em mnemotécnica, a *razo* – que constituía aquilo que os poetas chamavam o ditado – proporcionava uma experiência original com a linguagem, “em uma inextricável proximidade entre amor, palavra e conhecimento”, não sendo, desse modo, “nem um evento biográfico nem linguístico, mas, por assim dizer, uma zona de indiferença entre vivido e poetado, um ‘viver a palavra’”<sup>1</sup>. Agamben discorre, então,

---

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio. Il dettato della poesia [O ditado da poesia]. In: *Categorie italiane*. Studi di poetica e di letteratura. 2ª ed. Bari: Laterza, 2010. [*Categorie italiane*. Estudos de poética e literatura. Tradução inédita de Vinícius

sobre como seria possível construir, na poesia, o vivido a partir do poetado, para chegar, em seguida, à abordagem da obra do escritor italiano Antonio Delfini. Nela, Agamben identifica uma grande indeterminação entre vivido e poetado, indicando que a vida seria verdadeiramente apenas aquilo que é gerado na palavra. Com isso, o filósofo italiano esclarece que o mundo e a vida podem nascer “com a palavra e pela palavra”, gesto que poderia provocar, portanto, a dissociação entre palavra e vida (poetado e vivido).

Na escrita de Alvim, o suposto vivido se forma a partir e simultaneamente àquilo que o poeta, num processo de observação não passivo, apreende e que, desse modo, se faz presente no poema. Um procedimento próprio daquele que, entre a rua, o trabalho, a diversão, as perambulações e a casa – ou ainda simplesmente, entre o espaço público e o privado – vai colhendo aquilo que escuta e vê acontecer para, depois, transformá-los em matéria de poesia.

Davi Arrigucci Jr., em seu estudo sobre Manuel Bandeira, ao referir-se sobre o contexto modernista no Brasil, afirma que se trata do momento no qual a rua passa a ser o lugar da experiência, ao mesmo tempo em que está conectada à intimidade do quarto do poeta. O que ocorria, na verdade, era a transformação da própria rua:

Ali onde se desenrolam os acontecimentos miúdos da vida cotidiana e podem irromper também “as paixões sem amanhã”; onde brotam ódios e rivalidades inconciliáveis, mas também se travam contatos fortes de amor e de amizade; onde habita o tédio da metrópole ou a “vida besta” da província; onde se roça com a burguesia endinheirada ou se penetra na vida pobre do povo, no universo de seu trabalho, de sua música, festas e dores [...].<sup>2</sup>

É dessa forma que Davi Arrigucci vai definir, naquele momento, as circunstâncias do caminho da arte em direção à vida. E nesse percurso, vale salientar que a poesia de Alvim não comporta a intimidade do quarto, como a de Bandeira, e tampouco o vivido da poesia de Alvim é recolhido via memória, como seria o caso, em determinados momentos, do sujeito poético em Bandeira. A intimidade da poesia de Alvim é,

---

Nicastro Honesko e Carlos E. Schmidt Capela].

<sup>2</sup> ARRIGUCCI Jr., Davi. Paixão recolhida. In: *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.61-62.

com rigor, a da rua, e consequentemente a dos outros, uma intimidade alheia. O vivido, em sua poesia, se dá no mesmo instante em que é acolhido das experiências alheias e cotidianas, e sendo notadamente expresso nos poemas cujo tempo verbal é, predominantemente, presente – exceto por alguma história ou acontecimento contado em tom narrativo na voz de um sujeito que surge (às vezes, inclusive, em primeira pessoa) no poema. Em termos formais, e sobre o processo de voltar-se para a vida alheia e cotidiana, Arrigucci vai ressaltar ainda que a adoção do verso livre, o fragmento e a forma limítrofe com a prosa são aliados, principalmente, na expressão de novas complexidades, bem como na aproximação ao mundo ordinário e à mescla estilística característica dos modernos<sup>3</sup>.

Com esse procedimento de escrita nota-se como a poesia de Alvim vai criando, organizando e modelando uma história – ou muitas histórias – a partir daquilo que também é história dos outros. O gesto poético de Alvim é realizado de maneira como se fosse preciso escolher, catar a poesia, a qual, numa característica tipicamente moderna, passa a ser composta de restos e fragmentos. Tipicamente moderna porque é a partir da decomposição e recomposição do material poético, reduzido a fragmentos, que a dicção vai tomando forma e adquirindo seu próprio tom. Na esteira de Baudelaire, a estratégia poética de Alvim se apresenta muito afeita ao gesto do trapeiro “a esgueirar-se como um poeta”<sup>4</sup>, como um poeta catador do lixo da cidade depois convertido em poesia. O poeta andaria, então, “onde fervilha o povo anônimo e indistinto”, como um “trapeiro cambaleante, a frente inquieta”<sup>5</sup> a fim de coletar “tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu”<sup>6</sup>. Baudelaire prossegue descrevendo o gesto do trapeiro: “Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro”

---

<sup>3</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte*, op. cit.

<sup>4</sup> BAUDELAIRE, Charles. O vinho dos trapeiros. In: *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.363.

<sup>5</sup> Ibidem, p.363

<sup>6</sup> Idem, apud BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: *Charles Baudelaire*. Um lírico no auge do capitalismo. Trad. José M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.78. [Obras escolhidas vol. III].



com seu tesouro e se detém no entulho [...]”<sup>7</sup>. A deterioração, a sujeira, a vida mundana e seu desregramento interessam ao poeta francês como um resultado notadamente moderno. “Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos”, destaca Walter Benjamin<sup>8</sup>.

O catador Alvim, por sua vez, seleciona não só o que é mundano, corriqueiro, mas, principalmente, restos recolhidos muito mais por não serem seus, por pertencerem a outras pessoas. Restos, coisas e cacos alheios, tão fugazes na dicção poética extremamente rápida que podem virar lixo depois de proferidos, ou simplesmente deixados de lado pelo leitor. Consequência da condição atual, quando Alvim enfrenta as baixezas do mundo em sua poesia, desmascara também uma sociedade aviltada, situações de fragilidade e degradação. No que tange ao cenário brasileiro, a máscara a cair é, particularmente – e não exclusivamente –, a de uma classe média historicamente arraigada a falsos moralismos e preconceitos de todas as ordens. Esse procedimento é feito, porém, por meio de um artifício muito cuidadoso com o fragmento acolhido no poema, conforme se verifica no poema “Muito ótimo”, no segundo capítulo. E pode ser percebido também no poema a seguir:

#### PARQUE

É bom  
mas é muito misturado (El, p.59)

O poema de dois versos, extremamente conciso, ao iniciar o primeiro verso com a terceira pessoa do verbo “ser”, anuncia uma forma de definição ou explicação acerca do substantivo do título, “parque”. O esclarecimento se constitui por meio de uma suposta contraposição, assinalada pela conjunção “mas”, entre os adjetivos “bom” do primeiro verso e “misturado”, no final do poema. “Bom” estaria no campo semântico do que é agradável, positivo; “misturado”, no campo do que é ruim, negativo. É o paradoxo semanticamente inexistente entre esses dois termos que gera a ironia e a espécie de sarcasmo que irrompem da linguagem poética. Efeito surgido através de uma voz anônima, indeterminada, e por que não, preconceituosa. Embora a carga de preconceito esteja sutilmente marcada nos elementos do poema, ele pode ser

<sup>7</sup> Idem, apud BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império, op. cit., p.78.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império, op. cit., p.78.

detectado pela dificuldade de transposição do âmbito privado, particular da voz austera e que propositadamente não está no poema, para o espaço público do parque, aberto a toda e qualquer tipo de mistura.

“Parque” expõe o acolhimento da fala alheia, devidamente selecionada pelo poeta, e se preconceituosa efetivamente, testemunha de uma mazela moral disfarçada. A questão posta, ainda, é que a forma extremamente enxuta e sucinta expõe os recursos através dos quais a poesia é capaz de transfigurar a realidade, o mundo tal qual ele se apresenta. Trata-se, portanto, da conexão estabelecida entre o traço moderno do fragmento e a escuta.

O fragmento caracteriza-se como um recurso poético resultante da impossibilidade de totalidade e unidade da própria aquisição da experiência e da apreensão do mundo imposta pela sensibilidade moderna (o que resta apreender senão restos e fragmentos de experiências?). Alvim e outros poetas que começaram a escrever e a publicar durante a década de 1970, tais como Cacaso, Ana Cristina Cesar, Waly Salomão, Chacal e Nicolas Behr, por exemplo, fariam da experiência fragmentária seu recurso poético por excelência. Sobre a questão diretamente pensada em relação à poesia de Alvim, Roberto Vecchi dedicou especial atenção, particularmente nos dois estudos já mencionados.

Para Vecchi, o fragmento é o instrumento que problematiza a representação e a possibilidade de estruturação de um “rostro do real” na poética de Alvim, a partir do qual o resto (e seu caráter dual de resíduo, falta, mas também de resistência e firmeza) torna-se material da representação “alviniana”<sup>9</sup>. Para ele, o fragmento seria o material e o modo da fundação poética de Alvim, responsável inclusive por conferir unidade, especialmente ao livro *Elefante*, núcleo poético em que Vecchi detém sua análise. Como material constitutivo que dá forma aos poemas, o fragmento é “fabricado e colado pelo poeta”<sup>10</sup>. E isso ocorreria, segundo o crítico, tanto nas falas corriqueiras dos poemas do “País-problema” conforme estudado por Roberto Schwarz, como nos poemas que ele caracteriza como sendo de “índole menos anti-lírica”. Desse

---

<sup>9</sup> VECCHI, Roberto. O real como projeto poético de *Elefante* de Francisco Alvim. In: \_\_\_\_; ROJO, Sara (Org.). *Transliterando o real*. Diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.59.

<sup>10</sup> Ibidem, p.58

modo, seria “a forja do fragmento, a sua montagem dentro de um outro universo discursivo, que substancia a poética alviniana”<sup>11</sup>, afirma.

A linha de raciocínio de Roberto Vecchi é desenvolvida a partir da pergunta que está no último verso do poema de abertura do livro *Elefante*, chamado “Carnaval”: “Qual o real da poesia?”<sup>12</sup>. Por isso, ele defende que núcleo microscópico de um fragmento tenciona ao seu redor as “lascas e cacos do real”<sup>13</sup>. Para atingir sua tarefa com êxito, Alvim teria de trabalhar, de forma muito apurada, com o fragmento como aforismo. Nesse sentido, estaria implicada uma ruptura com o real, e uma operação de seleção, adaptação e ajuste que atribuisse sentido ao que naturalmente seria apenas um escombro, um resíduo. E essa estrutura essencial do fragmento seria válida tanto para as formas breves e para os poemas lexicalmente reduzidos, como para os poemas mais longos, nos quais articularia “conexões de sentido, conexões versificatórias como a rima, conexões alegóricas, conexões por elipses ou contrastes semânticos, por imagens etc”<sup>14</sup>. Vecchi sintetiza as duas dimensões do fragmento na poética de *Elefante* da seguinte forma: uma que auxilia a força interna do fragmento, o que “autonomiza seu sentido mesmo mantendo correlações estritas com o todo que se perdeu”; e outra que estaria nas “interconexões entre fragmentos e entre poemas”, o que, segundo o crítico, iluminariam o sentido do próprio fragmento<sup>15</sup>. Por fim, Vecchi destaca que, possivelmente mais do que fragmentos, os materiais poéticos de Alvim teriam a densidade de restos, denotando tanto o processo de perda, como aquilo que se conserva e pode indicar “estabilidade, firmeza, resistência”, de modo que ele conclui:

O resto, portanto, em virtude da sua rica anfibologia, se destaca como material privilegiado da representação alviniana, resíduo de desconstruções e matéria de outras construções onde na dialética (trágica) entre perda e resistência, se insinua a possibilidade fulgurante, em um limiar de tempos últimos, de arrestar e portanto salvar alguns restos de um mundo de outro modo inexoravelmente condenado a uma definitiva extinção. Esse material é o

<sup>11</sup> Ibidem, p.58.

<sup>12</sup> Carnaval. “Sol// Esta água é um deserto// O mundo, uma fantasia// O mar, de olhos abertos/ engolindo-se azul// Qual o real da poesia?” (El, p.9).

<sup>13</sup> VECCHI, Roberto. O real como projeto poético..., op. cit., p.59.

<sup>14</sup> VECCHI, Roberto. O real como projeto poético..., op. cit., p.61.

<sup>15</sup> Ibidem, p.62.

que traça por rastros a paisagem poética (porque só exclusivamente poética poderia ser) do *País do Elefante*.<sup>16</sup>

A abordagem de Vecchi expressa, portanto, o processo compositivo e recompositivo característico de uma escrita feita de fragmentos. A perspectiva do crítico auxilia, formalmente, no entendimento de um recurso que é levado ao extremo em alguns poemas de Alvim, como no seguinte exemplo:

#### EPÍGRAFE?

*So caught up  
...by the brute blood of the air*<sup>17</sup>

Yeats

(MN, p.71)

O poema “Epígrafe” surge em *O metro nenhum* como um estilhaço de tradição moderna, ao remeter o leitor a um trecho do poema “*Leda and the Swan*”, de William Butler Yeats. Uma epígrafe pode ser, com efeito, um fragmento de texto anteposto ao início de um livro ou de um outro texto, servindo, ou não, de mote ou síntese para o assunto a ser desenvolvido. A questão é que o poema de Alvim questiona a própria condição e possibilidade de epígrafe, no título com o sinal interrogativo, e no próprio enunciado poético, quando transforma todo o corpo do poema em uma epígrafe assinada por Yeats, ao mesmo tempo em que faz de uma epígrafe um poema próprio, cuja assinatura será a dele, Francisco Alvim. Além disso, pelo recorte que faz do verso de Yeats, o verbo “*to catch up*” pode enfatizar tanto o procedimento de “captura” poética como mesmo o de “alcance” poético, que, nesse caso, toma forma na captura do fragmento, um estilhaço de tradição.

É de se notar, aliás, que o último livro de Alvim mantém definitivamente o tom dos poemas curtos. E justamente daí decorre a relação dessa escrita com o corte do poema, a interrupção da estrofe ou do próprio verso. Além disso, tal fato também colabora para perceber que a poética de Alvim pode reestruturar os “escombros” de real a partir do

<sup>16</sup> Ibidem, p.63. O grifo do autor faz referência ao título do artigo de Roberto Schwarz publicado no caderno “Mais!” da *Folha de S. Paulo*, em 2002.

<sup>17</sup> “Capturada assim/ ...pelo bruto sangue do ar”. Tradução minha.

registro de pequenos nada, ou seja, cacos de experiências alheias reconfiguradas no poema e que se lançam, a partir dele, para uma esfera de reapreensão. Quando estão no poema – especialmente naqueles recheados de falas de outros –, esses cacos de experiências adquirem outra carga significativa e podem configurar uma experiência de qualquer pessoa.

O estudo de Vecchi requer considerar, ainda, algumas observações de Maurice Blanchot acerca da fala de fragmento. Uma das questões desenvolvidas por Blanchot diz respeito à diferença entre o fragmento e o aforismo. Para ele, isso seria um “estranho mal-entendido”, visto que o aforismo é fechado e limitado. No entanto, é exatamente desse fechamento e dessa limitação que Roberto Vecchi entende a amplitude de sentido adquirida em muitos dos poemas de Alvim (lembrando que o estudo de Vecchi circunscreve-se aos poemas do livro *Elefante*). Para ele, é a limitação do aforismo equilibrada com a ilimitação do real que estabelece esse jogo de forças capaz de conferir à máxima concentração da forma a maior amplitude de sentido, numa “costura precária”, conforme designa o crítico, cuja função de triagem dos materiais é desempenhada pela qualidade do ouvido.

De acordo com Blanchot, convém destacar que, quando dizemos “fragmento”, não dizemos apenas “fragmentação de uma realidade já existente, nem momento de um conjunto ainda por vir<sup>18</sup>”, o que levaria a uma ideia equivocada de que só há conhecimento na totalidade e que o fragmento é parte de algo maior, inteiro e íntegro. Por isso, o poema fragmentado não é um poema inacabado, ele abre, segundo Blanchot, uma outra maneira de acabamento, visto que a fala de fragmento surge em sua própria fratura, como um bloco que a nada pode agregar-se. Essa outra maneira de acabamento relaciona-se, portanto, com uma experiência de separação e descontinuidade, conforme visto nos poemas “A Bomba” e “Quatro contrafações” de Alvim, abordados no capítulo anterior. Além disso, Blanchot assinala que o arranjo ao qual está confiado o fragmento não pressupõe harmonia, concórdia ou conciliação. Ao contrário, a partir da disjunção ou da divergência ele irá estabelecer uma relação de justaposição, recurso que pode conceder alguma estabilidade

---

<sup>18</sup> BLANCHOT, Maurice. A fala de fragmento. In: *A conversa infinita 3. A ausência de livro, o neutro o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.41.

ao discurso. Blanchot menciona alguns dos elementos que competiriam a esse favor:

Privilégio verbal dos substantivos; condensação de imagens tão rápidas (deslumbramento e arranchamento) que tornam contíguos, no mínimo espaço, os signos mais contrastados – bem mais do que contrastados: sem relação; ou enfim, na sintaxe, uma tendência à ordem paratática, quando as palavras privadas dos artigos que as definem, ou os verbos privados de sujeitos determinados (*Sós permanecem*), ou as frases privadas de verbos nos falam sem relação preestabelecida de organização e continuidade.<sup>19</sup>

Tal qual verificado no segundo capítulo, além da justaposição interna como procedimento em muitos poemas, Alvim também se vale de uma forma de condensação de imagens, como o ar escuro da carne do elefante, as sombras condensadas, ou, mesmo, de outras sinestesias como o olhar da voz, por exemplo. Porém, o poeta serve-se, especialmente, da privação de sujeitos determinados para os verbos, estabelecida não necessariamente na ausência de sujeito poético, mas, de fato, na sua indeterminação, que em Alvim virá definida muito pela escolha da terceira pessoa e, portanto, por uma marca e um movimento rumo à impessoalidade.

Entende-se, assim, que através desse princípio de descontinuidade da escrita fragmentária, ao modo como se processa na poesia de Alvim, torna-se possível identificar um movimento poético caro também ao gesto duchampiano do *ready-made*, quando este desloca completamente o objeto mais banal de seu contexto e sentido utilitário inicialmente pré-estabelecido e atribui-lhe outra carga significativa, completamente diversa e ausente de qualquer noção de utilidade. Quando pensado no plano da escrita poética, o mesmo gesto expressa uma proposta de olhar para a poesia retirada do que não só é cotidiano, mas, particularmente, comezinho, baixo, banal e dolorido (de ver, sentir, pensar, falar, e até mesmo ouvir) a fim de discutir e repensar a própria concepção de poesia. Esse movimento pode ser identificado não só, mas de maneira especial, nos poemas curtos de Alvim, como em uma sequência de brevíssimos poemas do livro *O metro nenhum* intitulada “Depressinha”. Agrupados sob um único título, os quinze poemas não passam do

---

<sup>19</sup> BLANCHOT, Maurice. A fala de fragmento, op. cit., p.43.

limite de quatro linhas. A maioria está estruturada em dois ou três versos curtíssimos, isto é, uma ou duas palavras apenas. Mas, para além do tamanho e da forma, esses poemas colocam em jogo uma questão de fragilidade, de dor diante das cenas que se abrem quando o poeta converte qualquer tipo de situação em falas e imagens para abarcar o tempo. Por isso eles estão distribuídos também ao longo das análises na tese, e aqui são apresentados mais alguns, uma vez que expressam essa resignificação de uma ideia de poesia a partir de toda instabilidade e inexatidão diante do mundo ao qual os poemas se lançam:

#### NÃO DISSE

Não disse?

Eu sabia

(MN, p.44)

#### NA ANTESSALA

- Dona Mizinha Maria

- Ai, Doutor, que saudade

- Olá, Dona Mizinha

(MN, p.44)

#### VARREDORAS

Encosta ali

dá um jeito (complicado: veste um macacão) e  
mija

(MN, p.45)

#### CONTRASTES

Magrinho

mas

dessa grussurinha

(MN, p.46)

“Depressinha” porque todos os poemas que estão agrupados ali, além de serem extremamente rápidos, são também registros colhidos e realocados no poema como pequenos flashes da vida e do tempo. Situações, diálogos ou pensamentos que poderiam passar completamente despercebidos por qualquer pessoa e que no poema adquirem outra carga significativa, ou, do mesmo modo que alguns *ready-made*

duchampianos antes de serem exibidos oficialmente pela primeira vez, se prestam à dúvida e ao riso desconfiado<sup>20</sup> – “isso é mesmo poesia?”, pode perguntar-se ingenuamente o leitor. Nessa linha de pensamento, o poema “Não disse” reproduz um jargão muito comum em situações, sejam de decepções, erros e enganos, ou agradáveis, bem sucedidas e confortáveis, porém, previsíveis. A relação entre o título, que apresenta o enunciado, e o próprio enunciado “Não disse/ Eu sabia”, são modulados a partir de um alto grau de previsibilidade apreendido na fala alheia, e completamente desarmado quando passa para o corpo do poema. Qual é o fato/situação já sabida? Quem previu? Quem já sabia? De quem é a voz que anuncia ‘eu’ no poema? Logo se vê que é a imprevisibilidade o motor poético em questão.

O mesmo acontece nos poemas seguintes. “Na antessala” anuncia em seu título o âmbito espacial de onde é recortado o diálogo, graficamente marcado pelos travessões, entre um “doutor”, vocativo amplamente usado no Brasil para algumas profissões liberais, como médico e advogado, e uma senhora, carinhosamente referida como “Dona Mizinha”. Uma situação que é um quase nada, registro de dia a dia que a maior parte das pessoas não vê ou não escuta – embora possa significar muito para a interlocutora do “doutor” no poema. Um indivíduo qualquer poderia piscar os olhos duas ou três vezes e o diálogo já haveria transcorrido. No entanto, os olhos do poeta, e principalmente seus ouvidos atentos e exigentes, não deixam passar essa dose de cotidianidade e singeleza. Sim, porque o poema, em toda sua rapidez e denúncia da insignificância dos fatos se você não está dentro deles, se constitui como algo frágil, que passa, evapora rapidamente, apesar de estar permanentemente marcado na forma de poema. Um pequeno nada, um desamparo

---

<sup>20</sup> “Esses objetos cotidianos não são - não podem ser - úteis. Eles foram cuidadosamente organizados, dispostos, – expostos, de fato – com seu utilitarismo deixado indeterminado para que assim eles se tornassem objetos de contemplação e até mesmo de riso, mas decididamente, não objetos de uso. De algum modo, então, o estúdio era o primeiro espaço de ‘exposição’.” Cf. FILIPOVIC, Elena. A Museum that is not. *e-flux journal*, New York, n.4, mar.2009. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/>>. Acesso em 10 jan. 2014. Ensaio publicado no catálogo da exposição *Marcel Duchamp. A work that is not a work “of art”*, com curadoria da autora, realizado em 2008-2009 no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Fundação Proa em Buenos Aires. Tradução minha.



da vida que não se deixa segurar.

O poema seguinte, “Varredoras”, se coloca de maneira instável e completamente inespecífica quando só apresenta o gênero e a função daquelas que são o motivo do poema, muito educada e adequadamente chamadas de varredoras. O poema não informa se reproduz uma suposta ordem/conselho dada a uma segunda pessoa “tu” (“encosta”; “dá”; “mija”), ou se descreve a cena de uma das varredoras, “ela” (“ela encosta”, “ela dá um jeito”, “ela mijar”). O primeiro caso implica uma cena registrada pela audição. Sendo “tu” o referente, é preciso observar que o uso dos parênteses expressaria a inserção de uma outra voz, em tom explicativo, completamente fora do diálogo e do poema. Já o segundo caso implica um registro via observação, e o uso de parênteses funcionaria apenas como esclarecimento, um registro à parte. Há ainda um cuidado e atenção com a qual se percebe que a cena, quer seja observada ou escutada pelo poeta, passa para o poema por meio daquilo que o afeta, o toca: o desconforto para fazer xixi durante o trabalho, informalmente registrado como “mijar”, na reprodução da fala alheia. O gesto poético expressa também o olhar apurado para a condição imposta pela função da varredora, destacadamente, mulher. Todavia, para o efeito do poema, é desimportante definir quem fala ou a quem se dirige a voz que fala. É importante, sim, que o poema permaneça nessa inespecificidade e indefinição que o constituem. Permanentemente instável, do mesmo modo que está indicado no poema “Contrastes”.

No poema em questão, se vê a reprodução de uma sentença contrastiva, sem verbos, sem pontuação, como um pedaço de uma fala, um recorte de pensamento apenas. E o detalhe é para a contraposição entre a imagem vista – o corpo magro – e o efeito percebido – a grossura. Tal característica está duplamente registrada em sua coloquialidade: a grafia da palavra com a vogal “u”, reproduzindo o som muito comum da pronúncia informal da palavra “grossura”; e a possível falta de educação (ou seria uma “espessura fina”, num explícito contrassenso semântico?). Deslocado semanticamente, resta o pronome demonstrativo “dessa”, referindo-se à grossura, como se ela já estivesse previamente definida na linguagem poética. Porém, não está, e é possível apenas conjecturar o referente de “grossura” utilizado no poema.

E aqui, segue uma possível interlocução com o poema “Não disse”, numa justaposição das “falas achadas” por Alvim:

## VOCÊ SABIA

Que cachorro não tem febre?

Que a rainha Juliana teve três dentições?

(LM, p.170)

O poema, que está no livro *Lago, montanha*, serviria como possível pergunta, isto é, um possível referente, para o poema “Não disse”, de *O metro nenhum*, que viria, então, como resposta poética. Mesmo assim, “Você sabia” também funciona como um recorte de intimidade alheia e, neste caso, semianônima. Isso porque o poema estabelece uma relação de importância no título (“Você sabia”, introduzindo a pergunta) entre um animal, o cachorro, e uma pessoa, Juliana, que no poema, dessa vez, não é uma Juliana qualquer. O poema intima um “você” (podendo ser assumido tanto por uma pessoa qualquer, quanto pelo próprio leitor), para trazer para o enunciado poético uma “rainha Juliana” – agora sim, “uma rainha Juliana” qualquer, estando essa informação simplesmente solta e, quase num contrassenso, posta ao lado da vida do cachorro, dentro do poema. A partir das duas perguntas apresentadas, entre a febre do cachorro e os dentes da rainha, o leitor pode, além de incomodado com o disparate, não saber o que fazer com esse pedaço de inverdade da intimidade alheia. Primeiro porque cachorro pode ter febre; depois, porque o ser humano costuma, dentro da normalidade, ter somente duas dentições. Um poema que desequilibra, portanto, referentes dados como uma forma de exercício poético-crítico e imaginativo.

Esses registros parecem querer assinalar e pontuar tanto a condição da poesia como sua possível desimportância. Ao mesmo tempo, o que está em jogo nessa operação é o status do artista, nesse caso, do poeta, permitindo que a qualquer pessoa possa ser atribuída essa condição. Ou seja, ao contrário da preocupação de Cacaso, de que poeta e poesia perderiam seu lugar a partir da suposta “facilidade” e “acessibilidade” das manifestações poéticas, o gesto de Alvim evidencia a busca de um outro lugar para a poesia, garantindo, assim, sua sobrevivência – preocupação também compartilhada por João Cabral na década de 1950<sup>21</sup>. Esse lugar estaria, portanto, exatamente onde a poética de Alvim

---

<sup>21</sup> Em “Da função moderna da poesia”, texto apresentado em 1954, João Cabral problematizava a relação entre público leitor de poemas e as condições de produção da poesia. O poeta defendia então a necessidade de se encontrar “formas ajustadas às condições de vida do homem moderno” para que pu-

indica, a partir da apreensão de material poético alheio, via percepção das coisas corriqueiras e mundanas, mas principalmente denunciadoras das fraquezas e fragilidades. Como o que se encontra nestes poemas:

### DIÁRIO

O nada a anotar (LM, p.146)

### NADA, MAS NADA MESMO

tem a menor importância

Nem antes

Nem depois

Nem durante (MN, p.75)

Em “Diário”, o gesto, que não é apenas de esvaziamento do objeto – um diário deveria, supostamente, ser preenchido de acontecimentos, reflexões –, faz surgir do poema, ainda, uma linha apenas capaz de abarcar a necessidade de registrar a falta, a ausência, aquilo que não aconteceu e nem acontecerá. Já “Nada, mas nada mesmo” não deixa de cumprir uma função semelhante, dessa vez, porém, com a concisão poética não levada tão a termo. O poema só funciona a partir da relação com o título, e funcionam, os quatro versos, como uma forma de ênfase ou aposto para a oração formada entre o título e o primeiro verso. Ele arma uma proposição em torno daquilo que não é importante – a própria poesia perde sua carga significativa, uma vez que nada, “nada” mesmo (ênfata o título) é importante (o próprio objeto do poema aqui é reduzido ao referente nada). Nem mesmo diante de uma perspectiva da passagem do tempo – no poema, relação temporal que é invertida em sua sequência mais lógica (antes, durante, depois).

Em ambos os poemas, o que se vê, portanto, é uma perda da carga significativa do registro e da apreensão temporal, porque pressupõem o esvaziamento da palavra destinada a, de alguma forma, registrar

---

desse ser resolvido o que lhe parecia ser “o problema principal da poesia de hoje – que é o de sua própria sobrevivência”. Cf. MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p.738.

a passagem do tempo. “Diário” passa a ter como correspondente o nada do poema. Já “Nada, mas nada mesmo”, estende esse esvaziamento para qualquer situação que tenha alguma referência temporal. Nesse movimento, portanto, a própria linguagem poética cai em uma forma de questionamento sobre si mesma, sobre sua propriedade de permanência ou efemeridade, propriedade de logo se desfazer. Se a experiência passa a ser vazia, o que resta para a poesia? Restará, então, “Nada, mas nada mesmo”. Nesse movimento de perda a experiência poética torna-se mais rápida e passageira, e ficaria reduzida à experiência com a linguagem não fossem a discursividade e a coloquialidade sempre presentes, e sempre trazendo o tom informal e a fala cotidiana para o corpo do poema. Isso ocorre, notadamente, no poema de *O metro nenhum*, pela recorrência do advérbio “nem”. Já no poema de *Lago, montanha*, talvez possamos afirmar que a própria designação do título impõe uma relação temporal, embora esvaziada, e consequentemente não concretizada, a partir de um objeto retirado da cena cotidiana, se não o próprio cotidiano (considerando o adjetivo diário como sinônimo para cotidiano), e traz essa dose de informalidade para dentro do enunciado poético. Pequenos nada nos quais o poeta tropeça pelo caminho e não pode deixar de registrar, dada a condição desnecessária assumida pelo fazer poético. Como já visto, esse procedimento fragmentário foi absorvido por alguns dos poetas da década de 1970, inclusive pelo próprio Cacaso:

#### ORGULHO

decreça e  
apareça<sup>22</sup>

Trata-se de um poema de nítida subversão do sentido do ditado popular “cresça e apareça”. Informalmente, a expressão adquire significado a partir do verbo crescer (desenvolver-se, amadurecer), para aparecer, adquirir alguma forma de expressividade. A adequação também é feita em função do contexto em torno da fala cristalizada. O poema de Cacaso subverte essa relação quando pressupõe que o orgulho no poema será determinado por alguma forma de decrescimento, decaída ou queda como meio de adquirir qualquer expressividade. Além disso, parece

---

<sup>22</sup> BRITO, Antonio Carlos de. *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p.50.

querer deixar registrado, textualmente, que é na possível redutibilidade da forma que está a intensificação do sentido e dos efeitos da/na poesia. Isto está relacionado, sem dúvida, à visão de desimportância e desnecessidade da poesia, à exigência de uma reestruturação das formas de manifestação poética e à possibilidade da integração poesia/vida como sendo uma única instância: seria preciso então rearticular os meios de disposição do material poético e dos procedimentos e recursos de apreensão e expressão da experiência, da vida e da poesia, agora uma só. Reflexão parecida é proporcionada em um poema de Alvim:

### BOCHECHA

ofereça a outra (MN, p.34)

O poema não subverte, porém, desestabiliza o provérbio de cunho inicialmente religioso. “Oferecer a outra face” tem o sentido de não revidar ofensas, não provocar brigas, discussões, e conseqüentemente, de saber ouvir, perdoar, desculpar. Embora “oferecer” a outra bochecha implique também virar a face para o lado, a ironia e o gracejo provocado pelo único substantivo do poema perturba completamente o sentido da expressão cristalizada, e efetivamente faz com que ele, o sentido, apa- reça, cresça, remetendo novamente ao poema de Cacaso.

Ambos os poemas expressam pela brevidade de quatro palavras dispostas – no poema de Cacaso, entre título e dois versos, e no de Alvim, entre título e um verso – o processo de enxugamento da língua para dela extrair e evocar uma série de sentidos possíveis. Contribui para isso o fato de ambos restarem soltos, sem pontuação, na página branca, a qual passa a integrar o âmbito espacial do poema, provocando também aquela justaposição à qual se referia Blanchot, transposta aqui para o plano dos poemas, entre os poemas, estabelecendo uma forma de organização fragmentária. Além disso, a linguagem poética chama para o texto o sujeito “você”, outra vez, numa simples reprodução de uma ordem/conselho dado a alguém, mas também numa convocação do leitor para a cena de leitura. Em qualquer um dos casos ocorrerá, portanto, a integração da experiência alheia (do leitor ou daquele que proferiu a fala) à do poema. Vida e poesia, vivido e poetado, tornam-se, enfim, uma instância coesa, para não dizer, a mesma. Talvez por esse motivo Cacaso tenha assinalado sua preocupação com a responsabilidade da

poesia. A dicção poética estaria então sob o atestado de que deveria – e deve – ser sempre colocada em risco, à prova, sem que isso signifique seu desaparecimento. Sua “desnecessidade”<sup>23</sup>, no entanto, como mencionou Cacaso, estaria assegurada até os dias de hoje. Contudo, é preciso algum cuidado. Atestar o caráter imprevisível da poesia pressupõe ênfase na responsabilidade e na astúcia com o fazer. Imprevisibilidade, e mesmo instabilidade poética, não significam improviso. Ao contrário. Na poesia de Alvim será preciso olhos e ouvidos extremamente atentos, aguçados e exigentes para realocar no poema a nova matéria de poesia.

Desse modo, será possível verificar como o gesto cumulativo é a todo instante interrompido e, contraditoriamente, nessa interrupção e nesse princípio de descontinuidade, dispõe aos poucos as situações com base em um movimento poético muito identificado com o deslocamento de sentido e os questionamentos suscitados pelo *ready-made*. Movimento muito caro, também, ao procedimento de escuta, que vai colocar em ação, efetivamente, a moviola sonora, um crivo muito especial na poesia de Alvim, à qual ele eventualmente se refere como sendo seu principal meio de composição poética. Um recurso fundamental e importante, entretanto, não mais relevante do que a conjugação entre olhar e escuta. Mesmo quando o poeta prefere fechar os olhos para ver bem, está encontrando uma maneira de conjugar os sentidos, sobrepondo um ao outro, em um movimento de apreensão e interferência poética no mundo a partir da conjugação entre tempo e espaço, entre aquilo que ele vê, ouve e, sobretudo, que o toca e o afeta.

### FALAR, ESCUTAR

No processo de apreensão poética de Alvim, conforme é possível verificar, a forma breve tem um lugar de atuação peculiar e especial, mas, embora seja uma das formas prediletas do poeta, que o leva ao limite extremo do breve, o poema curto não é exclusivamente representativo dessa concepção de poesia muito ligada ao olhar e à escuta.

Jean-Luc Nancy, em um estudo sobre a escuta, mesmo que se detenha mais na captação da sonoridade do que da mensagem implicada

---

<sup>23</sup> BRITO, Antonio Carlos de. Tudo da minha terra. In: *Não quero prosa*, Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Editora UFRJ, 1997, p.24. Publicado originalmente em *Almanaque*. São Paulo: Brasiliense, n.6, 1978.

no ato de escutar, aponta para o aspecto ambíguo do gesto determinado nas expressões “estar às escutas” e “estar à escuta”.<sup>24</sup> Na primeira delas, pela possibilidade de revelação de um segredo implicada no mesmo gesto; na segunda, pelo caráter generoso do gesto de quem se propõe estar à escuta – de onde também é possível depreender a capacidade de ceder. Contudo, a diferença principal entre ambas residiria no fato de que “estar às escutas” poderia ser identificado como um gesto de escutar, roubar um segredo de alguém, e “estar à escuta” como uma forma de espiar, espionar. Mais especificamente, Nancy esclarece que:

“Estar às escutas” consistiu, a princípio, em estar localizado em um local oculto de onde é possível surpreender uma conversação ou uma confissão. “Estar à escuta” foi uma expressão de espionagem militar antes de retornar, por meio da telefonia, ao espaço público, não sem manter também, com o registro telefônico, um motivo de confidência ou de segredo roubado.<sup>25</sup>

As duas expressões, no entanto, dizem respeito a uma informação não simplesmente colhida, e sim extraída, retirada, arrancada de alguém, mesmo que involuntariamente. Logo, esse aspecto de “segredo roubado” determina sua condição pública e privada, como uma intimidade alheia compartilhada. De qualquer maneira, Nancy destaca que o verbo “escutar” designa, com efeito, a combinação do uso do órgão sensorial, o ouvido, a orelha – de onde etimologicamente se depreende o ato de “escutar atentamente”<sup>26</sup> – com uma “tensão, uma intenção e uma atenção”<sup>27</sup>. Escutar, a partir do gesto de estender a orelha, seria ainda, de acordo com Nancy, uma intensificação e preocupação, uma curiosidade e inquietude.

Em Francisco Alvim, a articulação entre olhar e escutar (esse “estar à/s escuta/s) se faz presente, particularmente e com mais intensidade, a partir do livro *Passatempo*, de 1974, apontando a propriedade

<sup>24</sup> NANCY, Jean-Luc. À escuta. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Outra travessia*. Florianópolis, n.15, p.159-172, 1º sem. 2013.

<sup>25</sup> Ibidem, p.162.

<sup>26</sup> Segundo Nancy, a orelha, *auris*, “fornece a primeira parte do verbo *auscultare*, ‘prestar ouvidos’, ‘escutar atentamente’, de onde provém ‘escutar’”. Cf. NANCY, Jean-Luc. À escuta, op. cit., p.162.

<sup>27</sup> Ibidem, p.162.

equivoca da linguagem poética bem como a sua capacidade de reverberação. É preciso lembrar que o olhar, na escrita de Alvim, está sempre relacionado à superficialidade e espacialidade das coisas, sendo expresso na claridade, nos tons pastel, no processo de aerar os elementos, sejam eles concretos ou não, e ainda na exploração da capacidade sinestésica da linguagem:

### MOÇA DE BICICLETA

O céu que é mais um mar sobre a cidade  
os pés descolando-se do chão  
mergulho de um corpo em cores que são ventos  
relva relva verde verde  
pneus rilhando o saibro úmido  
amarelas margaridas brancas

sons que lavam o ar

(O corpo: um sino ouvindo  
e repetindo a paisagem)

(Pa, p.251)

Os nove versos do poema “Moça de Bicicleta” são organizados em três estrofes: seis versos na primeira, numa forma de “descrição” ou “apresentação” da paisagem, da cena; um verso na segunda estrofe; e na última, dois versos fechados em um parêntese aberto no v.8 e fechado no v.9. O poema ainda está estruturado em algumas aliterações no v.4 (/l/ e /v/) e assonâncias no v.6, recursos que, conforme se verificará, estão a serviço dos sentidos encarregados pela apreensão da cena descrita – a visão e a audição.

A partir da leitura de alguns poemas de Alvim, incluindo este em questão, entende-se que há uma certa primazia da metáfora quando o recurso poético privilegiado é o olhar. A transferência da imagem do céu para o mar no v.1, em uma metáfora que inverte inclusive o ponto de vista (céu x mar, alto x baixo, reverberando também a perturbada Ismália, de Alphonsus de Guimaraens) sobrepõe ainda, o tempo todo, o plano da visão e o da audição.

No âmbito do olhar é possível destacar a maioria dos versos: além da metáfora do v.1, a imagem dos pés descolados do chão no v.2, a sinestesia e a metáfora do v.3 (um corpo mergulhado em cores; as cores que são ventos), a cor da relva (verde) no v.4, o saibro úmido no v.5 e,



por fim, as margaridas justapostas: miolo (pólen) amarelo e pétalas brancas. No âmbito da escuta, destaque para a sonoridade imposta pela repetição das palavras e consequente aliteração no v.4 (**relva relva verde verde**) e para a imagem extremamente sonora dos pneus rilhando, ou seja, produzindo um rangido – reprodução de um ruído que irá reaparecer em outro poema de Alvim, “Fuga” (CF, p.133), abordado posteriormente. Constituem o nível da audição, ainda, os três últimos versos, especialmente a sinestesia do v.7, compondo, como é recorrente nesses poemas onde o olhar tem sua vez, uma imagem plena de vazio: o ar se enche de sons, ou seja, os sons captados pelo ouvido permeiam o ar, elemento naturalmente sempre a criar uma noção de vazio ou de ausência. Uma imagem, portanto, leve, tal qual a dos versos finais: a metáfora do corpo ocorre na reverberação também imagética do sino.

A estrutura pela qual o poema se desenvolve expõe duas questões. A primeira é a notada ausência de qualquer marca pessoal, o que estabelece um movimento de distanciamento entre as coisas, ou de extrema proximidade, fusão de uma coisa na outra: céu e mar, pés e chão, corpo e cores, cores e ventos, pneus e saibro, sons e ar, e, enfim, corpo e sino. O distanciamento se dá, entretanto, sempre com algum contato (vide o substantivo “mergulho” no v.3 e os verbos dos versos 2, 5 e 7: descolar, rilhar e lavar). A segunda questão, decorrente da primeira, é o movimento de um sujeito poético ausente, em deslocamento para fora de si a fim de captar sons e cores, isto é, uma paisagem. Mas exatamente nesse mover-se do sujeito reside uma aporia. Ela está na contradição ou na impossibilidade do corpo apreender sons e cores a partir da audição somente (sendo o corpo instrumento de ouvir e repetir a paisagem, como lembrado e destacado ao final do poema). Dessa forma, a linguagem assinala a necessidade das duas instâncias, olhar e audição, a fim de dar corpo e forma ao poema, e de modo que a escuta torne-se imprescindível para o olhar – ou seria o contrário? Na tentativa de ilustrar a primeira hipótese, o poema a seguir mimetiza a oralidade da língua em seu título e na incongruência gramatical do verso (o oblíquo “me” no início de uma sentença), apresentando a imagem de alguém que é “todo ouvidos”:

QUIFOIQUIOUVERAPAZ

Me raparam o olho

(LM, p.178)

A pergunta ambígua do título – “o que ouve” – está grafada tal qual é reproduzida na oralidade, e mesmo sem a letra “h” exige a consideração da terceira pessoa do singular dos verbos ouvir e haver, visto que ambos possuem exatamente o mesmo som. A resposta, consequentemente, aponta para duas situações. A primeira, a óbvia: um indivíduo sem olho não consegue enxergar. Nesse caso, porém, e como uma compensação, consegue ouvir. Não há olhar, mas há ouvidos abertos à escuta. E o que acontece no poema, o que houve e há, de fato, é um corte: rapar o olho é uma agressão ao sujeito, porque raspa, corta rente e até o fim, e machuca. O corte do verso, que passa reto e solto no poema, constitui também a interrupção da experiência de ver, logo, fazendo com que o sujeito, desprovido do olhar, apenas escute, como acontece ainda em:

#### QUER VER?

Escuta

(El, p.55)

Ao contrário do poema citado anteriormente, aqui já não há uma voz para dizer “eu”. O poema de duas linhas e três palavras, dirigido à segunda pessoa, acolhe uma pergunta e uma sentença imperativa no verso ao mesmo tempo em que exige a escuta como critério de leitura para o leitor do poema – afinal, há uma ordem explícita no verso. Além disso, e principalmente, como critério de realização do próprio enunciado poético, o poema está sujeito ao silêncio imposto pelo fim do verso, uma única palavra que permanece solta na linha.

Verifica-se, então, que muitas imagens e cenas formadas nos poemas de Alvim são compostas a partir daquilo que é possível ouvir corriqueiramente. Nesse sentido, Nancy assinala que cada ordem sensorial admite sua natureza simples e um estado de tensão, atenção ou ansiedade: “ver e olhar, sentir o odor e aspirar ou cheirar, sentir o gosto e degustar, tocar e tatear ou apalpar, entender [*entendre*] e escutar”<sup>28</sup>. Por essa razão, “escutar” [*entendre*] também quer dizer “compreender” onde deveria haver um “escutar dizer” independentemente de o som percebido ser o de uma fala<sup>29</sup>. Assim, ainda segundo Nancy, se “escutar” é

<sup>28</sup> NANCY, Jean-Luc. À escuta, op. cit., p. 162.

<sup>29</sup> Ibidem, p.163.

compreender o sentido, seja ele próprio ou figurado, isto quer dizer compreender também o “esboço de uma situação, um contexto senão um texto”, quer dizer “estar inclinado para um sentido possível e, por conseguinte, não imediatamente acessível”<sup>30</sup>.

Além de o ato de escutar pressupor tal inclinação e predisposição, cabe salientar que, apesar de os poemas de Alvim atestarem e expressarem uma primazia da audição sobre o olhar (talvez por pressupor exatamente a inclinação e a atenção do poeta), os dois sentidos existem nos poemas sem que isso exija alguma forma de reciprocidade entre eles. Algo do que guarda o verso “(a vida sendo ouvida vista/ para ser contada)”, especialmente marcado pelos parênteses (esse tom de detalhe, segredo compartilhado) e pela recorrente justaposição dos verbos no particípio, implicando, na despersonalização, a vida como sujeito – embora paciente – da ação do poeta expressa na oração<sup>31</sup>.

Nancy defende que não há relação entre o olhar e a escuta, uma vez que

o visual seria tendencialmente mimético, e o sonoro tendencialmente methésico (ou seja, da ordem da participação, da partilha ou do contágio), o que também não significa que tais tendências não coincidam em parte alguma<sup>32</sup>.

Assim, entende-se a constatação validada por Nancy, de que é possível escutar o que se vê, porém, nunca haverá a possibilidade de alguém ver o que escuta<sup>33</sup>. De onde se depreende o movimento tenso e

---

<sup>30</sup> Ibidem, p.163.

<sup>31</sup> %: “Cartas/ chegando sempre com o mesmo jeito/ pedindo resposta/ Querido Querida/ (a vida sendo ouvida vista/ para ser contada)// O ausente// sucumbido sob a culpa de tanta ausência/ tenta extrair-se num assunto/ Palavras que se escrevem balançam sua mão” (Pa, p.250). O título do poema é apenas o sinal gráfico %. No poema, não há como saber qual é a carga significativa do título, o símbolo de porcentagem, e principalmente se há alguma. Ao contrário, a impressão é que a tentativa é de retirar ou esvaziar o título de qualquer possibilidade de sentido, como se fosse o próprio elemento “ausente” do poema. Tarefa não realizada com sucesso, pois, conforme está dito, o elemento “ausente” (vazio) sempre pode sucumbir à “extração” de algum assunto na forma do poema.

<sup>32</sup> NANCY, Jean-Luc. À escuta, op. cit., p.165.

<sup>33</sup> Nancy cita a afirmação da escritora Michelle Grangaud: “Eu posso escutar o

apreensivo de Alvim na concepção e captação da poesia, constituindo um movimento que parte de uma forma de observação (não passiva) e se encerra em uma interferência poética naquilo que é colhido, extraído da cotidianidade, no mais heterogêneo e diverso que ela possa oferecer. Uma questão de lidar com o assunto poético que é desentranhado do mundo, como assinalado por Davi Arrigucci Jr.

Arrigucci observa que na noção de desentranhar “se fundem, portanto, concepções diversas da poesia na ação única de fazer exprimindo-se e revelando o outro a um só tempo”<sup>34</sup>. E destaca, ainda, que “ao falar do mundo, a poesia de algum modo fala também de si mesma, porque há um momento em que tudo é um só, para uma tal concepção do ato poético”<sup>35</sup>. Isto é, o vivido da poesia pode passar a ocorrer, simultaneamente, na apreensão e na realização poética. Na tensão e inquietude implicadas no processo de apreender e “desentranhar” a poesia, é preciso também a capacidade de agrupar e dispor o assunto poético no corpo do poema:

AI, AI

- Ai, ai

- Ai, ai pra mim também (DD, p.22)

O poema é formado por dois versos, estruturados em forma de diálogo (dois travessões introduzem duas falas, uma em cada linha) que muito bem poderiam ter sido retiradas de um romance, um conto, ou qualquer ficção – se não fosse o título; se não fosse o segundo verso. O poema responde às proposições de “Quer ver” e “Quifoiquiouverapaz” pela apreensão e registro de uma brevidade, um suspiro, uma interjeição de cansaço, uma pequena dor, um queixume. Seria apenas isso e também a marca da respiração quando se expira para suspirar. Menos provavelmente, poderia ser, ainda, o registro de medo ou dor. A expressão “pra mim também”, além de reproduzir a coloquialidade e a orali-

---

que eu vejo: um piano, ou folhagens agitadas pelo vento. Mas jamais posso ver o que eu escuto. Entre a vista e o ouvido não há reciprocidade.” Cf. NANCY, Jean-Luc. *À escuta*, op. cit., p.165.

<sup>34</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Ensaio sobre “maçã” (Do sublime oculto). In: *Humildade, paixão e morte*, op. cit., p.30.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.30.

dade da fala, na contração da preposição “para”, desestabiliza a língua no poema. É uma espécie de tradução metapoética e metalinguística do que alguém pensa quando exclama ou suspira “ai, ai”. Dentro de uma convencionalidade comunicativa, ninguém responde, oralmente, “pra mim também”.

O arranjo das falas pode ocorrer diferentemente do poema anterior, como é possível perceber no poema a seguir:

### HISTÓRIAS DE NETO

São muito chatas  
 Mas esta vale a pena  
 A babá  
 mocinha treze catorze anos  
 resistiu quanto pôde  
 mas acabou que  
 confessou tudo  
 Só que o tudo era outra coisa  
 muito pouco  
 quase nada  
 cinco reais um lençol um quilo de arroz  
 o Cartier, negou  
 Ele três aninhos só ouvindo  
 e  
 de repente:  
 (nunca vi criança tão inteligente)  
 Mas que perigo  
 podiam ter roubado  
 a minha chupeta

(MN, p.42)

Estruturado sob a forma de uma breve narrativa, como um recorte do teor já advertido no título “Histórias de neto”, o poema apresenta, a partir da confissão de uma babá, a história de um pequeno furto (“cinco reais um lenço um quilo de arroz”) que ela teria realizado. “Histórias de neto” pode, então, ser organizado em três movimentos. O primeiro deles, nos versos 1 e 2, presta-se à introdução do que será contado, como um mote que, de antemão, está servido sintática e semanticamente pelo título do poema: “histórias de neto são chatas mas valem a pena”, lidos em uma sentença única. Destaque-se, portanto, a coloquialidade pressuposta nessa espécie de mote, determinada, especialmente, pela expressão “vale a pena”.

Do verso 3 ao 15 caracteriza-se o segundo movimento do poema, que é referente à história narrada de fato. De acordo com a estrutura sintática recorrente na poesia de Alvim – como mais uma de suas heranças modernas –, o poema todo, inclusive a segunda parte com a história contada, é ausente de qualquer sinal de pontuação, exceto no v.15, com a finalidade de inserir uma fala diretamente no poema. A supressão de vírgulas, um dos procedimentos mais salientes quando ocorre, pode ser percebida no v. 4 “mocinha treze catorze anos”, a faixa etária da babá, onde caberia também uma preposição (mocinha **de** treze, catorze anos); no v.11 “cinco reais um lençol um quilo de arroz”, na enumeração dos itens roubados; e no v.13 “Ele três aninhos só ouvindo”, a idade do possível “neto” expresso no título. Concorrem ainda para o efeito poético o *enjambement* nos versos 6 e 14. Um dado importante é o detalhe entre parênteses existente entre o segundo e o terceiro movimento. O v.16 pode – e parece – funcionar, portanto, como um comentário do indivíduo que narra a história. Esse comentário, porém, introduz a marca pessoal do pronome “eu”. É quando o sujeito do poema passa então a compartilhar da história inicialmente apresentada e contada a uma certa distância, pessoalidade marcada no verbo “ver”, referindo-se à criança (“nunca vi criança tão inteligente”), e não marcada no verbo “ouvir”, que poderia ser o ponto de partida e estruturação do poema (verbos como “resistiu”, v.5; “confessou”, v.7; “ouvindo”, v.13, apontam para a existência de um sujeito ouvinte no poema). Ao mesmo tempo, a marca subjetiva provoca a dúvida em relação à voz inicial, aquela que apresenta o mote do poema a ser desenvolvido. Seria ela a mesma que participa também da própria narrativa? Dúvida que deverá permanecer suspensa em todo o poema, principalmente porque o terceiro movimento poético (v.17 ao 19) insere uma outra voz pessoal, no pronome possessivo do v.19: “minha chupeta”, afirma uma voz de criança. O comentário realizado a partir do v.17 pode ser atribuído a outra potencial vítima do furto ocorrido, a criança inteligente de três anos. “Mas que perigo”, um discurso direto introduzido sem o uso de travessões, anuncia alguma surpresa ou mistério em relação ao comentário que virá posteriormente. Surpresa ou mistério desfeito na iminência do roubo de uma chupeta.

A impressão inicial durante a leitura do poema é de que se trata de uma história contada a partir de um ponto de vista distante, por alguém não envolvido na situação. A inserção da primeira pessoa “eu” no v.16 também não determina se esse sujeito estava ou não dentro da

história, ou se é uma pequena narrativa configurada a partir do que fora escutado e visto por alguém. O fato é que essa trama de sujeitos no poema implica tanto o ato de olhar quanto o de escutar na apreensão poética. E nela, nessa apreensão, fica o registro de algo que é “muito pouco/ quase nada”, como aparece denunciado no próprio corpo do texto nos versos 9, 10 e 11, bem como formalizado na redução da palavra “tudo” a uma “outra coisa”, pequenos nada roubados.

Desse modo, o poema atesta, sobretudo, uma escassez de quem, por algum motivo ou outro, completamente desconhecido a partir do enunciado poético, está sujeito, ou submete-se, a essa condição parca, escassa, que está guardada na necessidade do furto (note-se que o relógio *Cartier* aparentemente não foi levado). Além disso, há um outro elemento merecedor da atenção do leitor. A chupeta, como um “objeto achado”, é resignificada a partir da perspectiva da criança. Cinco reais, um lençol e um quilo de arroz tornam-se pequenos nada, quase ausentes de significados na visão da criança – e não no poema – contraposta à perspectiva de quem realizou o furto, a babá.

“Histórias de neto” acolhe um pedaço de cotidianidade alheia disposto no poema de um modo que passa a caracterizar uma experiência comum. Comum porque banal, rotineira e, também, comum a qualquer pessoa que queira ou que possa servir-se dela. É possível perceber também que algumas das cenas evidenciam não apenas a reprodução ou alocação das falas no poema, mas também se assemelham a um breve roteiro no qual a experiência de leitura é o fator que vai determinar a modulação e as possíveis titularidades das vozes ali presentes.

### FALA BREVE, POEMA CURTO

É preciso retomar a discussão acerca dos poemas curtos que percorrem o processo de escrita de Francisco Alvim a fim de verificar como um, dois, três versos ou mesmo uma estrofe composta de alguns versos, podem formalizar um universo poético capaz de abrir-se, suspender-se, conforme verificado desde *Sol dos cegos*, o primeiro livro de Alvim. Para isso, convém retomar o pensamento de Jean-Luc Nancy acerca da poesia, quando ele afirma que o poema, ou o verso, é a unidade exclusiva do acesso poético e, portanto, “designa a unidade de elocução de

uma exactidão”<sup>36</sup>. Nancy lembra, mais de uma vez, que essa elocução não comunica um sentido ou um conteúdo; ela simplesmente não comunica. A perfeição do poema estaria na trama e expressão do pensamento nas palavras do texto poético, por isso uma exatidão, uma precisão, que só existe naquilo que ele nomeia como “estrutura e responsabilidade da linguagem”, isto é, a própria articulação do sentido e do pensamento poético.

Além disso, Nancy também defende que o verso, como parte de um todo, de um fazer poético, faz a volta, a inclinação, o reverso de sentido no poema. No texto, portanto, não importa se as imagens são fezes e flores, como dizia o poema de Alvim a partir da proposição poética de João Cabral. Importa é por onde a articulação linguística permite que elas se abram, saiam do corpo-poema. Assim, entende-se que o momento em que o poema pode assumir uma outra dimensão – isto é, o acesso ao sentido sempre por fazer – pode estar na volta do verso, como uma reviravolta do texto ou um verso que não termina, como se pode ver, desta vez, nos poemas que seguem:

#### AVALIAR

Quem sou eu  
Para (MN, p.25)

#### FACTÓTUM

Pior coisa  
é dever um favor a alguém  
Olha Virgílio  
a mim você não deve nada não  
só sua perna e (El, p.37)

Como se não terminassem, pela ausência de um ponto final ou pela elipse do verso, os poemas citados podem provocar o retorno do olhar ao título. Daí a volta e a reviravolta do texto, quando, ao mesmo tempo em que sugere uma espécie de movimento cíclico, o poema provoca a dúvida e amplia a possibilidade de sentidos. No poema “Ava-

---

<sup>36</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005, p.15.



liar”, simultaneamente à pergunta lançada ao leitor (“o que e a quem é possível avaliar?”), o sujeito poético também é posto em dúvida, como se perguntasse “quem sou eu, essa voz que toma a palavra?”.

É também a partir dos poemas citados que se pode aproximar a questão do que diz Giorgio Agamben em “O fim do poema”<sup>37</sup>. Para Agamben, a tensão entre o “limite métrico e sintático” no texto, ou seja, a possibilidade contínua do *enjambement*, é o ponto em que a poesia se distingue da prosa, quando o verso só se define ao permanecer suspenso em seu fim. Não havendo a possibilidade de *enjambement*, o caráter poético do discurso estaria em risco. Por esse motivo, o fim do poema, marcado pela leitura de seu último verso, seria o momento de atração da poesia pela prosa.

Embora muito próximos da narrativa, os poemas de Francisco Alvim podem extrapolar os limites métricos e sintáticos, especialmente, como se vê, no final do poema, quando este deveria, então, entregar-se à prosa. Nesses casos, porém, o discurso permanece poético pela capacidade de perturbação do sentido na estrutura do verso, bem como na possibilidade do *enjambement*, em particular, no último verso dos poemas em questão. Em “Avaliar”, a palavra “para” resta solta, do mesmo modo que a conjunção “e” em “Factótum”. Além disso, seguem a característica de manterem as não mais de cinco linhas soltas também na página. Esses fatores fazem com que o texto não entregue e não permita saber qual é, exatamente, o assunto do poema.

Sabe-se que factótum é o indivíduo habilitado para tomar conta e administrar os negócios de outrem; por ironia e extensão, pode ser aquela pessoa que se julga indispensável e apta a resolver tudo – essa seria, talvez, a acepção mais próxima da origem da expressão latina: “fazer tudo”<sup>38</sup>. Embora factótum tenha origem no latim medieval, não soa estranho o nome de Virgílio no terceiro verso, ao contrário, a menção ao seu nome soa familiar e consonante ao título do poema. Mas, numa relação inversa e irônica, o factótum do poema de Alvim insinua cobrar serviços ou favores prestados a Virgílio, que, poeta romano ou

<sup>37</sup> AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n.1, 2002.

<sup>38</sup> *Factótum* (de *fac*, imperativo de *facere* ‘fazer’ + *tótum* ‘tudo’). Cf. CUNHA, Antônio G. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007, p.351.

não, está em débito com o sujeito do poema (seria este um outro poeta?). A expressão “dever uma perna” e a partícula “e”, ausente de continuação, sugerem que o tamanho da dívida não é pequeno. Deve-se uma parte do corpo e o que mais for possível inferir a partir disto. Sem pernas quando o último verso termina, Virgílio e poema são cortados semântica e sintaticamente, com uma violência que ocorre também por meio da conjunção “e”, a qual sugere diferentes possibilidades de continuação após o fim do poema. “Factótum” estabelece um problema entre Virgílio e o sujeito, mas esse problema não é decifrado; o texto aponta, sem contar tudo; mostra, sem demonstrar.

O mesmo procedimento está também no poema “Fundo”:

#### FUNDO

No dia seguinte  
tratei ela muito bem  
Ela nem olhou pra minha cara  
Não liguei  
Mas no fundo

(El, p.70)

Trata-se do mesmo processo de abertura permanente do sentido a partir de uma sobrecarga de sua indeterminação. Neste poema, tanto quanto nos anteriores, sua inespecificidade manifesta-se, sobretudo, pelo pronome “ela”, assinalando uma forma de indeterminação e impessoalidade diante do sujeito “eu”, que aparece nos versos 2 (eu) “tratei”, 3 “minha”, e 4 (eu) “não liguei”. Além disso, informal e coloquialmente, o poema também faz referência a uma situação desconhecida no passado. O v.3 define a informalidade do discurso devido à contração da preposição “para” e ao substantivo “cara”, como referência aos olhos e ao próprio rosto do sujeito poético – rosto esse inexistente no poema –, além de evocar o verbo “encarar” (coloquialmente “olhar na cara”). Assim, faz-se permitido conhecer os resultados de uma ação, ou seja, a indiferença de uma mulher em relação a outra pessoa, da qual não se sabe o gênero, tampouco o tipo de relação que entre eles está implicada. Namorados, amigos, ou um simples *affaire* descompromissado, o poema não permite saber. E ainda deixa o sentido aberto e inexato no último verso. Sem deixar saber qual é a contraposição em relação ao v.4 (“Não liguei”), implicada na forma adversativa “Mas” do último verso, o poema termina. A poesia toma forma no verso que não termina e lança

para o alto o sentido do texto, que vai definindo, esvaindo-se até ficar suspenso, constantemente suspenso. Fica para o leitor a agradável, porém, não pouco árdua tarefa, de seguir as pistas deixadas no enunciado poético, numa tentativa de segurar essa instabilidade por meio de todas as conjecturas possíveis ao seu redor. E a partir delas sentir-se um pouco parte dessa breve história que pode ser de qualquer um.

Em seu estudo sobre o haikai, Roland Barthes aponta algumas questões pertinentes ao poema curto tal qual manifestadas na escrita de Francisco Alvim. Segundo Barthes, no ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve em que se constitui o haikai, reside uma propriedade de anotar, marcar um elemento “tênue da vida presente, concomitante”<sup>39</sup>. Essa forma breve exerceria certo poder de atração devido não só ao seu tamanho, mas ainda, a sua qualidade tênue e ao poder de aeração concedido e realizado no espaço do discurso. Para Barthes,

as formas breves atraem o olho para a página (cf. uma fenomenologia do verso, mesmo e sobretudo quando ele é livre: eles não se lêem como se estivessem ligados uns aos outros; a quebra branca do fim do verso atrai, repousa, distrai). A gente vai a eles como a algo que não vai aborrecer.<sup>40</sup>

A questão desenvolvida por Barthes diz respeito a um conjunto de fatores que competem para a cena de leitura e para uma força atrativa exercida pela forma breve do haikai, tais como: a ausência de pontuação, a aeração do grafismo, o verso livre com divisórias que seriam tampões de ar, de espaço branco. Barthes defende ainda que o poema curto naturalmente atrai o olhar do leitor, como os epigramas mais curtos, de duas linhas, podem ser “colhidos” (é essa a expressão usada por Barthes) primeiro no ato de leitura. Some-se a isso a necessidade, segundo Barthes, de ver o poema escrito, mesmo – e principalmente – com a ruptura das linhas, como um “pequeno bloco de escritura”<sup>41</sup>. Além disso, “o haikai pertence a todo mundo, já que todo mundo pode parecer fazê-lo – já que é plausível que qualquer um o faça”<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> BARTHES, Roland. *A preparação do romance, vol. I*. Da vida à obra. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.48.

<sup>40</sup> Ibidem, p.54.

<sup>41</sup> BARTHES, Roland. *A preparação do romance, vol. I*, op. cit., p.54.

<sup>42</sup> Ibidem, p.69.

Os apontamentos de Barthes ilustram algumas peculiaridades acerca do poema curto, o qual pode estar a serviço da determinação e do encontro de uma nova exatidão poética, capaz de renunciar a identificação da poesia com qualquer outro gênero ou modo poético, conforme afirmou Nancy<sup>43</sup>. Essa ideia remonta também à dificuldade classificatória do haikai, conforme apontada por Barthes. Essa dificuldade parece ser muito peculiar à forma breve não só como o haikai, mas também como o epigrama, o poema-minuto modernista, todos trabalhando para reconfigurar, de algum modo, a experiência com o fragmento e com a concisão poética. “*Stop./ A vida parou/ ou foi o automóvel?*”<sup>44</sup>, diria o clássico poema de Drummond, no questionamento que agrega a perspectiva temporal sem desconsiderar a noção espacial de alguém que está “atordoad” com as movimentações dos novos tempos.

A diferença da poesia de Alvim, no entanto, consiste na especial atenção que é dispensada ao poema na sua alocação no livro. Isso porque o arranjo dos poemas parece ser cuidadosamente pensado, de maneira que não mais de dois deles ocupem uma mesma página no livro.<sup>45</sup> Recorrentemente eles aparecem isolados na página, mesmo que o poema tenha um único verso, disposto a seguir do título, arranjo que reitera a brevidade do discurso e, como consequência, sua amplitude de sentido. A página branca, os espaçamentos aliados ao verso livre e a pouca ou nenhuma pontuação acentuam o efeito e o poder atrativo do poema, como assinala Barthes. Apesar de rápido, e exatamente por essa razão, o efeito poético carece de intensidade. Vale destacar que esse arranjo se perdeu na coletânea *Poemas* [1968-2000], lançada pelas editoras Cosac Naify/7 Letras.

Além disso, cabe lembrar que o efeito provocado pelo poema é não só aquela sensação de pertencimento a todo mundo ou a qualquer um, como, também, aquela de que qualquer pessoa poderia então tornar-se poeta (“afinal, *isso* é poesia?”). No percurso poético de Alvim, esses efeitos apontam para uma forma de questionamento e reposicionamento da condição do poeta e da própria linguagem poética, que concede a

---

<sup>43</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*, op. cit.

<sup>44</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Cota zero. In: *Poesia completa*. Conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, p.28.

<sup>45</sup> Em *O corpo fora*, publicado em 1988, como uma exceção, algumas vezes há a ocorrência de três breves poemas em uma página somente.

qualquer pessoa a possibilidade de sentir-se poeta e, igualmente, fazer parte da experiência de vida que está arranjada na forma poema.

Contudo, há também uma faceta dessa poesia que aponta para a preocupação do poeta com o que é dito – o verso nunca é largado no papel. Alguns poemas curtos de Alvim beiram o limite do curto em textos brevíssimos de apenas um verso – uma linha que é um verso ou um verso que é uma única palavra:

#### FALA

Sussurrado (MN, p.46)

#### O CORNO

Lateja (CF, p.112)

O primeiro poema, “Fala”, manifesta o desejo contido da fala mansa, do cochicho, de uma confissão, de uma delicadeza. Cada uma desses comportamentos implica num ato de fala (uma ordem, uma ameaça, um pedido, uma reclamação, por exemplo) que é formalizado no procedimento poético de Alvim. O segundo poema, após a leitura, lateja também mentalmente, como um eco, impertinente, ambíguo, instável, difícil de apreender no ato de leitura. Essa rapidez ocorre em outros poemas:

#### NA MINHA HORTA

ninguém assovia (CF, p.113)

#### GOZO

só de te ver (CF, p.115)

#### BURRO

não amansa, acostuma (CF, p.121)

Os poemas breves, e também aqueles que ousam ocupar uma página inteira de versos, têm sua entonação determinada pela oralidade e pela disposição do verso no texto. No caso do poema “Burro”, uma vírgula confere a pausa e a elipse. Além disso, mais uma vez é notadamente marcada a relação título-verso, que integra o título ao corpo do poema<sup>46</sup>. Nesse caso, o poema só se constitui como tal a partir dessa relação em que o título vira verso e, em muitos casos, pode constituir um *enjambement* no texto poético, como no poema:

PSIU

volto já

(El, p.75)

Percebe-se, novamente, que a possibilidade do *enjambement* (conforme analisado por Giorgio Agamben como elemento de distinção entre a poesia e a prosa) faz com que algumas vezes o verso não finde. É como se fizesse o olhar voltar ao título e talvez iniciar a leitura mais uma vez. No poema “Avaliar” (citado anteriormente) o título pode funcionar como uma resposta ao último verso, por exemplo. Como se vê, esse procedimento se repete na poesia de Alvim, e faz com que os poemas permaneçam suspensos, como no poema a seguir, em que, mais uma vez, o texto não decifra o problema para o qual aponta, mas sugere e suspende o sentido na incomunicabilidade do suposto casal.

CASAL

No quarto ela arruma a mala

Na sala ele vê televisão

(CF, p.116)

Jacques Derrida, em *Che cos'è la poesia?*, dentre outras relações, pensa a poesia com a imagem do ouriço, “o animal que se lança na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola junto de si. Ele pode vir a ser esmagado, justamente, por isso mesmo, o ouriço, *istrice*.”<sup>47</sup> Imagem

<sup>46</sup> Essa questão já chamara a atenção de Italo Moriconi, em 1989, em texto sobre a poesia de Alvim motivado pela publicação do livro *Poesias reunidas* [1968-1988]. Cf. Poesia na corda bamba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1989. Idéias, p.4-5.

<sup>47</sup> DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n.10, mai. 2001, p.113.

que Nancy retoma ao afirmar que o fazer nomeado “poesia” “queda-se agachado como um animal, flectido como uma mola, e deste modo em acto, já”.<sup>48</sup> Nancy não designa explicitamente a poesia como um ouriço, mas isso não é necessário. A imagem do animal disposto em curva, flexionado como uma mola e que não se deixa pegar, aponta para a propriedade de a poesia ser ambivalente, ambígua e equívoca. É nessa propriedade e na maneira como ela é tramada no ato poético que reside a responsabilidade da poesia e do poema, como um movimento de resistência ao próprio sentido, articulado, distorcido, reelaborado na linguagem poética.

Ao se pensar os poemas de Alvim sob essa perspectiva, verifica-se que a composição poética faz-se ditada, no verso sintática e gramaticalmente limpo, na frase clara, explícita e acessível, que nem por isso exime a ambiguidade, a trama de sentidos e torna-se insuspeita por aquilo que diz. Sugere a quem lê que guarde o que é possível de manter perto: uma fala colhida no dia a dia, um provérbio, um olhar para o mundo, uma constatação da banalidade cotidiana configurada na suposta leveza da linguagem poética que em uma, duas, três, e mesmo quando em várias linhas, joga com o título e o verso, com o título-verso e aponta o fato, mas não se entrega; quando, por exemplo, Francisco Alvim arma o poema como um carimbo equívoco, isto é, um pouco mais do que um “bloco de escritura”, como pensado por Barthes:

MAS

é limpinha

(El, p.62)

Uma das primeiras provocações do poema “Mas” é a evocação de sentidos já dados, como o da expressão popular muito marcada, e que funciona como elemento depreciativo e enunciado duramente preconceituoso: “eu sou pobre, mas sou limpinha”; “ela é humilde, mas é limpinha”; “é feia, mas é limpinha” etc. Uma série de possibilidades é aberta pela fala histórica e socialmente arraigada no dito popular. Falas que podem ser ouvidas nas novelas, nos filmes, na rua, nos diferentes ambientes sociais, incluindo o doméstico. E justamente por funcionar quase em tom de provérbio, essa fala implica, ainda, o deboche, ou

---

<sup>48</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*, op. cit., p.20.

mesmo a brincadeira jocosa porém perversa. Vilma Arêas, no posfácio da edição portuguesa do livro *Elefante*, lê o poema apenas como forma de expressão do preconceito racial, o qual ficaria omitido na “primeira parte de um sintagma absolutamente familiar para os brasileiros [...] ‘é preta mas é limpinha’”<sup>49</sup>. No entanto, sobre o sintagma de fato – e infelizmente – familiar aos brasileiros, Vilma Arêas acertadamente afirma que “o diminutivo desliza da pessoa para sua insignificância social”<sup>50</sup>.

No entanto, não se pode deixar de perceber que o título, apesar de ser incorporado à leitura do poema, em letras caixa alta, com espaçamento duplo entre as linhas, fica claramente posicionado como a palavra que pode, também, nomear o poema. Daí a abertura para outras leituras e inferências motivadas pelo texto e possíveis de serem fortemente evidenciadas desde seu título.

O poema composto de três palavras também provoca a pergunta no leitor: quem é limpinha? O que é limpinha? Em relação a quem/a quê? Na medida em que há a conjunção “mas”, o pressuposto é de que existe uma contraposição, como um carimbo, no que está posto e deixa ver, e equívoco, no sentido do que não se sabe nem se pode saber. O poema não mostra a quem se contrapõe, e não precisa. Todo ele é uma dificuldade, uma falta para o acesso, uma figuração pontiaguda, um ouriço que não se pode tocar, e sempre capaz de se retrair. Giorgio Agamben afirma que

[...] o poema cai marcando mais uma vez a oposição entre o semiótico e o semântico, assim como o som parece para sempre consignado ao som e o sentido entregue ao sentido. A dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz.<sup>51</sup>

De algum modo, por deixar entredito, o poema se manifesta também como instabilidade e imprevisibilidade. Assim se realiza o texto de

<sup>49</sup> ARÊAS, Vilma. Jogo de contrários. Posfácio. In: ALVIM, Francisco. *Elefante*. Coimbra/Lisboa: Cotovia/Ângelus Novus, 2004, p.75.

<sup>50</sup> Ibidem, p.76.

<sup>51</sup> AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema, op. cit., p.147.



Francisco Alvim quando, de certa forma, arma esta oposição semiótica e semântica que aparece, particularmente, no poema curto, no título-verso e às vezes como um provérbio. Além da estrutura interna do poema há, conforme já mencionado, a disposição do texto. Em certos casos, verifica-se a ocorrência de um poema por página, de modo que, quando curtos (três ou quatro versos), ou quando excessivamente curtos (um verso), restam soltos na página branca, reiterando a queda. O sentido, desta forma, abre-se na exatidão imprecisa, no recurso linguístico do verso acabado, e muitas vezes no poema que não termina.

### SUJEITO DISSIMULADO

Os elementos colhidos pelo poeta-trapeiro, recolhedor e catador da vida rés-do-chão, da fala e acontecimentos comezinhos, são então realocados na própria experiência poética. Conforme observado, a escrita de Alvim não deixa passar tudo o que está ao alcance dos olhos, e principalmente dos ouvidos. Decanta, porém, aquilo que lhe permite, com alguma intensidade, desnudar certos aspectos da vida, da sociedade, e do mundo. O movimento assumido em sua escrita, e desenvolvido até aqui, provoca um outro tipo de deslocamento na poesia, pressuposto não apenas pelo ato trapeiro de apreensão das coisas jogadas fora, mas também pela maneira como se dá a disposição tempo x espaço. Trata-se do deslocamento do sujeito poético, da voz que fala e nem sempre está no poema, deslocamento manifestado, portanto, em seus procedimentos de dissimulação, anulação, ou mesmo de dissolução poética. Considerando que os elementos poéticos precisam ser remodelados no poema, a instância subjetiva, aquela de quem fala, também precisará ser rearticulada, o que não consiste, no entanto, em uma simples realocação do sujeito no poema. A proposição poética de Alvim exige uma necessidade de aliviar o poema, ou seja, propõe um descarte de recursos e elementos que possam ter função acessória para a poesia-trapeira, de modo que a instância subjetiva também estará na iminência do descarte, de ser jogada fora, e para fora do corpo poético.

Assim, entende-se que, embora haja na poesia de Alvim sempre alguém ou uma voz que fala, ela nem sempre é passível de identificação. De acordo com Roberto Vecchi, “não se trata só de definir a titularidade, o sujeito das vozes, mas bem mais o seu ter lugar, o lugar onde a voz se

dá imbricando o tempo”<sup>52</sup>. E, como se vê, o tempo na poesia de Alvim é configurado pela percepção da experiência alheia, que se faz presente no poema às vezes pela expressão de um “eu” que designa e aponta para uma terceira pessoa. Mas a percepção do tempo ainda se manifesta pela expressão de um sujeito um tanto residual e que, conforme analisado, por mais que jogue entre proximidade e distância, parece sempre tentar um movimento de evasão no/do poema. Descarte e evasão, portanto, os dois movimentos dos sujeitos na poesia de Alvim:

#### DESCARTÁVEL

vontade de me jogar fora (El, p.62)

#### AQUI DENTRO

Já tive de matar (CF, p.124)

Os brevíssimos poemas citados, embora de maneiras distintas, apontam para um desejo de aniquilação do sujeito poético que, como se vê, irá percorrer o projeto poético de Alvim. “Descartável”, apesar do título, fica apenas na iminência do descarte. Ao mesmo tempo, a máxima concisão textual faz com que o poema seja de efeito extremamente rápido, como o próprio gesto de descartar um objeto na lata de lixo. Importante atentar para o fato de que, nesse caso, a relação expressa pelo oblíquo “me” faz com que sujeito e objeto coincidam totalmente, como um atestado de quem diz “eu profiro a fala”, “eu tenho vontade”. As perguntas suscitadas pelo poema, provocadoras de inúmeras tentativas de respostas ao longo da poesia de Alvim são: como retirar-se do poema sem que se deixe pistas? Como a linguagem pode certificar uma aniquilação do sujeito poético? Assim, o “eu” agente deixa iminente o auto-descarte.

Apesar de não implicar a relação coincidente entre sujeito e objeto, o poema “Aqui dentro” vem como resposta possível para o anterior. Nesse caso, o distanciamento sujeito x objeto já está determinado pelos advérbios do título, ambos dependentes da posição do sujeito para que sejam conhecidos os referentes, visto que dêiticos como “aqui” e

---

<sup>52</sup> VECCHI, Roberto. O real como projeto poético..., op. cit., p.64.

“dentro” determinam o lugar do discurso. De alguma forma, “aqui dentro” pressupõe já de antemão o seu oposto “lá fora”, implicando mais uma tentativa de aniquilação da voz que fala. Mesmo assim, ela permanece implícita na conjugação do verbo, “(eu) tive”. Não se sabe exatamente quem ou o que foi a vítima, mas o autor do delito que se dá dentro do corpo do poema e da linguagem poética fica explicitamente marcado na confissão.

Uma outra leitura do poema poderia afirmar que “Aqui dentro” tem como referente um ambiente de trabalho, uma casa de família, ou mesmo o espaço de uma penitenciária, e daria voz a algum possível personagem ocupante desse contexto. Mas o fato de o poema integrar o livro cujo título é *O corpo fora* coloca em questão a própria condição do sujeito poético e o deslocamento de sentido que ele provoca. Mais uma vez, o poema funciona como um carimbo equívoco, e como tal, no ato de proferir a fala, deixa a marca, que intensificada pela sua disposição formal é lançada a uma potência de sentidos.

No primeiro contato com *O corpo fora*, o que salta aos olhos do leitor é justamente a sucessão de poemas curtos, a coloquialidade da língua e da fala nas cenas cotidianas colhidas atentamente pelo poeta. Traços já esboçados em livros anteriores, especialmente em *Dia sim dia não*, produzido em parceria com Eudoro Augusto em 1978, mas que em *O corpo fora* parecem tomar forma e força definitivamente a partir de poemas como “Aqui dentro”, nesse desejo de aniquilar o corpo em benefício da objetividade poética. Apenas o ato violento expresso no poema tornaria possível a retirada do corpo. Mas a tarefa se constitui escorregadia demais no exercício da poesia, e volta a aparecer em poemas posteriores como “Descartável”: assassinar pode ser uma espécie de descarte, de colocar um corpo para fora, à parte. Ainda assim, o desejo de aniquilação vai permanecer: “vontade de me jogar fora”. O mesmo sujeito, entretanto, relativiza sua condição quando se fixa em uma zona de deslocamento completo no poema, esse lugar movediço:

#### NESTE AÇOUGUE

quero ser carne de segunda

(CF, p.94)

Expressão depreciativa, “carne de segunda” está relacionada, primeiramente, ao corte da carne bovina. Popularmente, a “carne de

primeira” seria aquela mais macia e a “carne de segunda” seria o corte mais duro. De valor mais elevado, a carne de primeira é o corte que está sempre em exposição; a de segunda, por sua vez, mais barata, é aquela que só aparece quando solicitada. Em detrimento da super-exposição de ser carne de primeira, o sujeito opta por ser carne de segunda, novamente na iminência do descarte, do corte que precisa ser escolhido apenas *se* e *quando* for desejado ou necessário. O sujeito fica, como na popular expressão, “à mercê”, exatamente como está no poema:

### MERCÊ

(Você será bem tratado)

(CF, p.104)

Apesar dessa espécie de revelação agradável entre parênteses, o que o poema deixa entrever é o fato de alguém estar submetido ou na dependência da vontade e da escolha de terceiros. No poema, o sujeito poético “eu” já não se manifesta: não se trata da submissão da primeira pessoa a uma terceira; o poema traz a segunda pessoa masculina para a cena enunciativa. Ao concorrer para a objetividade e concisão da linguagem poética, ser carne de segunda pode então ter suas vantagens. Porém, a limpeza de recursos que obstruem ou inibem esses efeitos se perde na instabilidade do poema “Neste açougue”. Formado por um único verso modelado em uma frase-metáfora que não se realiza completamente, “quero ser carne de segunda” exprime o desejo do sujeito, um desejo de metáfora e de imagem. Essa instabilidade não existiria caso fosse suprimido o verbo querer, e a metáfora então seria concluída: “**sou** carne de segunda”. Nota-se, assim, que a integração entre sujeito e objeto, ou o desfazimento de um no outro, não ocorre, permanecendo, portanto, suspenso.

Além disso, o campo semântico de “Neste açougue” também desloca o âmbito poético para aquele do substantivo expresso no título: o poema passa a ser então um lugar para escolha e corte da carne. Tal questão leva a entender que, se por um lado, o corpo é a instância subjetiva que se retira, por outro, é no corpo da linguagem poética o lugar em que o corte da escrita acontece. No formato “carimbo”, do mesmo modo como “Aqui dentro”, o poema só acontece se o título for integrado ao único verso que constitui o poema. Procedimento que parece lembrar o corpo da escrita e determinar de vez o lugar da incisão poética, o efeito

do poema, o qual ocorre como um corte, na brevíssima marca que se constitui em uma cicatriz, conforme já indicado no poema “Cicatriz”: “Eu vou mostrar/ Não quero ver”. É importante não esquecer ainda que o poema determina também o movimento de abandono e o lugar de onde o sujeito se retira.

E não é só o fato desses poemas estarem no mesmo livro o que chama a atenção. Também a disposição espacial muito próxima de alguns deles na página intensifica a opção de retirada e ausência, conforme já enfatizado. Nota-se, assim, todo um movimento para, no melhor uso da expressão, “tirar o corpo fora”, isentar-se, atribuir ao outro a ação, a responsabilidade, a voz e o fazer. Essa tentativa acontece na escrita de Alvim por meio do mecanismo de trazer para o poema a fala, as situações e as condições de vida alheias, e dessa forma integrar a experiência do poema e a do leitor. Além disso, o movimento de evasão do sujeito poético também está a serviço dessa tentativa, e permanece quase todo o tempo apenas nessa instância, isto é, como tentativa, como um movimento escorregadio “em busca de”, incapaz de se realizar por inteiro. Na escrita de Alvim, o retorno a alguma instância subjetiva consiste em uma espécie de condição para a poesia continuar acontecendo, tal como no poema:

#### SALVAR A PELE

Dessora a hora  
e me antecipo  
em arfares extremes

Aquele trabalho  
ancorando na tarde  
(talvez evadir-me  
em nós que desatem

ou na paisagem:)

rolam cataventos  
e folhas de jornais  
voam das janelas  
de ônibus velozes

(LM, p.196)

Mais uma vez a sutileza do olhar é o recurso de distanciamento

eleito como método compositivo, e faz com que o poema seja formado em torno de uma noção de fraqueza, esvanecimento, efemeridade.

“Salvar a pele” é composto de quatro estrofes irregulares, e conforme o mecanismo costumeiro de Alvim, apresenta métrica também irregular. Entretanto, uma delas se destaca pela quebra provocada sintática, semântica e espacialmente. O *enjambement* da terceira estrofe é intensificado pelo parêntese aberto no v.6, onde se inicia a oração, e que só será fechado no v.8, quando é concluída também a oração e a estrofe. Nessa espécie de arquitetura quebrada do poema, configura-se um cansaço aparente de fim de dia: “dessora a hora”, “arfares extremes”, dão o tom de um certo cansaço em relação ao dia que termina “ancorando na tarde”, semelhante àquele que está em “A roupa do rei”, “despencado do extremo de um dia” (SC, p.322). Cansaço, aqui, acentuado tanto pela assonância que gera um fluir mais lento, quanto pela aliteração que faz a respiração e a leitura arfar de fato ao final da primeira estrofe (“**Dessora a hora/ e me antecipo/ em arfares extremes**”).

A diferença é que o cansaço expresso nesse poema faz com que o sujeito se mova em direção a qualquer elemento ou lugar onde, de algum modo, ele se dissipe, se desfaga ou se anule. A marca pessoal, presente apenas na forma oblíqua do pronome no v.2 e no v.6 (“**me** antecipo”, “evadir-**me**”) anuncia o desejo de evasão e esquiva: “talvez evadir-me/ em nós que desatem”. Além disso, nesse verso, é preciso atentar para a ambiguidade da palavra “nós”. O substantivo “nós” pode ser a forma plural do entrelaçamento de um ou mais fios, laço – sentido complementado no poema pelo verbo “desatar”: desfazer nós. Seguindo nessa linha significativa, o substantivo “nós” serve, portanto, como metáfora para questões e problemas difíceis, insolúveis. Contudo, não se pode esquecer que o pronome “nós” é a primeira pessoa do plural e, no poema, chama a segunda pessoa para a escrita, determinando um sujeito plural, “nós”, no qual “eu” permaneceria ainda incluído. De acordo com a definição dicionarizada<sup>53</sup>, o verbo “desatar”, que complementa a oração, tem outras acepções como “desprender”, ou “tornar nulo, anular”, e ainda “abrir-se, desabrochar-se”. Sem deixar de entender que o substantivo “nós” está implicado na imagem da âncora que segura o dia, a

---

<sup>53</sup> Cf. *Houaiss eletrônico* 3.0, 2009. [Dicionário Houaiss da língua portuguesa]. e *Novo dicionário eletrônico Aurélio* 5.0, 2004. [3ª ed. Aurélio Século XXI, dicionário da língua portuguesa].

aceitação do pronome potencializaria o deslocamento do sujeito. O verbo “desatar”, no poema, implica a terceira pessoa no verso “que eles desatem” x “que nós desatemos” (eles, os “nós” x nós, “eu e você”). Embora cause certa incongruência relativa à concordância verbal, o pronome manteria o efeito tão interessante e poeticamente intenso quanto as acepções anteriores. De todo modo, todas essas opções referenciais estão no poema e apontam para uma mesma zona de espaçamento e desfazimento do sujeito poético (o significante “evadir”, no v.6, já parece conter tanto espaço em si).

A terceira estrofe indica a quebra sintática e semântica dentro do verso e no conjunto do poema: é nela que o sujeito vai deslocar o foco para o espaço. Continuação da estrofe anterior e da oração iniciada no v.6, a outra opção agora é a evasão na paisagem (o sujeito pode evadir-se em “nós” “**ou** na paisagem”). O problema é que a paisagem não é fixa. O vento irrompe na última estrofe estabelecendo então um contexto de movimento para o poema, manifestado na agitação dos cata-ventos, folhas de jornais e ônibus velozes. A paisagem move-se irregularmente e sem controle.

O trânsito ocorre, pois, de uma certa imobilidade do sujeito poético e da paisagem (o verbo “ancorar” é fortemente significativo para a percepção da cena quase imóvel, “ancorando na tarde”) em direção ao movimento captado na rua. O ponto de vista do sujeito agrega tempo e espaço a partir de um deslocamento. A paisagem é captada pelo olhar, que só virá depois de anunciado o desejo de evasão. Já os verbos “rolar”, “voar”, e o adjetivo “velozes”, implicam, então, a noção de velocidade introduzida na última estrofe. Cabe salientar que apesar de poucas, porém presentes em todas as estrofes, as aliterações dos fonemas /l/, /z/, /v/, /j/ concorrem para o efeito de agitação, como no v. 4 (“aquele trabalho”) e em toda a última estrofe (rolam cataventos/ e folhas de jornais/ voam das janelas/ de ônibus velozes). Uma questão de tempo está posta na rapidez e efemeridade implicada na cena apreendida: cataventos, folhas de jornais e ônibus simplesmente passam.

Desse modo, até mesmo a tentativa de salvar a pele, como está no título, e integrar sujeito e objeto (o “eu” em direção ao(s) “nós” – pronome e substantivo) falha. Primeiro porque a evasão é apenas uma possibilidade, “talvez” diz o v.6, depois, porque essa possibilidade consiste em uma evasão dentro do próprio poema, uma vez que nada se fixa – nem na palavra “nós”, prestes a desatar, nem na velocidade do dia e do

próprio trabalho, na enfraquecida hora do dia.

Embora seja realizado por meio de um procedimento um pouco distinto do poema anterior, o mesmo trânsito da instância subjetiva do poema pode ser verificado a seguir:

### ADEUS

Meu amor, não reparaste  
que toda frase clara  
vem de tua fala?

Fala fala  
fala  
fala fala

Catedral de gelo  
Rosa búlgara

O nada cabe no nada  
da tua fala

Olhar do corpo  
que se despede

(CF, p.132)

O poema assinala um jogo plástico entre o olhar e a fala, sem deixar dúvidas da predominância do primeiro sobre o segundo. A plasticidade, neste caso, está expressa na cor, na claridade e na transparência que emana de imagens escorregadias, como uma catedral de gelo, ou frágeis, como uma rosa búlgara, sofisticada matéria-prima para óleos e perfumes. E é justamente devido a essa fragilidade que se percebe o movimento de um sujeito em direção a uma tentativa de esvaziamento ao longo de todo o poema. O traço de personalidade surge no possessivo do primeiro verso, “meu”, e também na conjugação do verbo “reparar” na segunda pessoa do singular – “tu” – a qual pressupõe, também, a implicação da primeira pessoa, além de um direcionamento para a indagação. Depois disso o poema desliza na superficialidade da fala, efeito reiterado na assonância da vogal “a”, esse som aberto, amplo, por todo o poema (“frase clara”, “tua fala”, “rosa búlgara”, “nada cabe no nada/da tua fala”). O mesmo processo ocorre com as vogais “o” e “e” ao fim do poema, que, possivelmente por estarem nessa instância de fim, são um pouco mais fechadas (“olhar do corpo/ que se despede”). Conta



também para esse deslize a aliteração da segunda estrofe, que é toda ela uma repetição, uma figura somente, permitindo que o leitor infira tratar-se do substantivo “fala”, restando, entretanto, a dúvida: uma forma imperativa do verbo? Ou simplesmente a repetição exaustiva do substantivo? Independentemente da resposta, o resultado é o esvaziamento da palavra até a reiteração e confirmação do mecanismo poético utilizado: “O nada cabe no nada/ da tua fala”. A última estrofe, porém, não deixa claro se é o olhar ou se é o próprio corpo que está na despedida do título. A ambiguidade e a abertura do último verso lançam olhar e corpo em retirada, e lembramos, com Blanchot, que toda superfície se caracteriza pela clareza, como a “frase clara de tua fala” (versos 2 e 3), clareza pela qual todo o poema desliza. Uma ambivalência que se dá, portanto, na síntese do verso final, quando olhar e corpo, ainda presentes, ainda linguagem reiterada na superficialidade do verso, se despedem do poema, nessa opção de esvaziamento.

#### EXPEDIENTE

Há uma poça de água  
e carros que passam –  
o aflito  
rumor da água

No chão vermelho –  
o outro lado da rua –  
a mesma obra  
o mesmo obreiro

Um telefone arde  
na ante-sala  
Profere o interstício  
da fala, não fala

(CF, p.128)

Na tarefa rotineira do cotidiano, um “Expediente”, mais uma vez a articulação entre o ato de ver e ouvir. O olhar capta, plasticamente, as imagens da rua: o chão úmido, a poça de água, a obra, uma construção. O ouvido capta o rumor, o som quase indistinto como um ruído, dos carros que passam sobre a poça de água. Quase um desenho e um sussurro que ao final do poema são renunciados.

Mais uma vez, porém, o procedimento poético denuncia o movi-

mento entre espaço e tempo. No nível da superfície estão os elementos apreendidos pelo olhar: uma poça de água, o chão vermelho, a obra e o obreiro. Existe um certo marasmo, uma estagnação da paisagem, especialmente no tom imposto pelos versos 7 e 8: “a mesma obra/ o mesmo obreiro”. Os versos são sintaticamente iguais, variando apenas o gênero e, conseqüentemente, os referentes dos objetos: obra (lugar de execução da tarefa, do expediente) e obreiro (pessoa que executa a tarefa, o expediente). Já no âmbito da escuta, que está na primeira e última estrofe, há um esboço de movimento, denotado nos “carros que passam”, “no aflito rumor da água”, no telefone que arde (seria o mesmo a soar no poema “Serrote”, abordado no segundo capítulo?), e finalmente, no “interstício da fala”. A questão é que o poema exige então uma apreensão temporal para que seja possível perceber qualquer tipo de aflição (mesmo que seja na forma de uma prosopopeia para designar a agitação sutil e o ruído dos carros quando passam pela água empoçada); ou para que seja capaz de notar a movimentação dos carros, o toque do telefone e, sobretudo, o interstício da fala. O poema, ausente de qualquer marca de pessoalidade, capta no toque do telefone um silêncio, um intervalo de tempo em que não há fala, não há nada, apenas um breve vazio, uma pausa no tempo e no poema. Esse intervalo aparece marcado pelo *enjambement* do v.11 e pela vírgula no v.12, onde surge, novamente, a “fala”. Dessa vez, a vírgula separa o substantivo (“a fala”) e o verbo (“falar”), deixando, de novo, a dúvida em relação ao verso: “não fala” porque ninguém fala na breve pausa, ou “não fala” como um pedido de silêncio, para que ninguém fale durante a pausa? Desse modo, entre o toque do telefone e a fala proferida em seu fim, o poema silencia, sem deixar de ser um registro do “expediente”, de um dia rotineiro e qualquer.

Os poemas “Salvar a pele”, “Adeus” e “Expediente” denunciam algumas artimanhas da escrita de Alvim para que o sujeito poético não desapareça completamente. O leitor é chamado a seguir as pistas deixadas no corpo do enunciado poético para tentar descobrir as estratégias desse jogo de esconde e encontrar as aberturas onde a instância subjetiva do poema tem lugar, quando ela efetivamente tem um lugar. Contribui para isso o fato de a operação poética ser também, por vezes, escorregadia, ou seja, a linguagem escorrega para um tom impessoal, para uma fala alheia de um sujeito que é outro, ou mesmo para terceiras pessoas, sujeitos-outros de fato. Além disso, superficialidades claras ou semiclaras iluminam de leve a superfície do poema, conforme se pode verificar

em “Luna”, “Quadro” ou “Poema”, por exemplo, abordados no capítulo anterior. Percebe-se, então, que quando há um poema que escapa, há a exigência de um sujeito também fugidio, tanto quanto o olhar ou a fala, como é possível ler nos versos que abrem e encerram o poema “Fuga”, cujo título aponta para uma cena em movimento esquivo: “Nada/ Nada neste teu corpo findo/ auréola da aurora/ pouso do ar/ retém o olhar” e “não o olhar, o olhar/ em fuga” (CF, p.133).

Não se pode deixar de apontar que o caráter ambivalente dessas formas de desdobramento do sujeito poético guarda relação com aquilo que Derrida define como “linguagem da ab-negação”.

A linguagem da ab-negação ou da renúncia não é negativa: isso não somente porque ela não enuncia sob o modo da predicação descritiva e da proposição indicativa simplesmente simulada de uma negação (“isto não é aquilo”), mas porque denuncia da mesma forma que renuncia; e denuncia impondo, prescrevendo transbordar essa influência, ordenando: *é preciso* fazer o impossível, *é preciso* ir (*Geh, Vá!*) aí aonde não se pode ir.<sup>54</sup>

Dos apontamentos de Derrida, é importante compreender e reter que uma linguagem da abnegação ou da renúncia é muito mais do que uma proposição negativa, pois denuncia ao mesmo tempo em que renuncia. Configura-se num movimento “em direção à”, impondo essa ordem de ir rumo a um outro, mas um outro impossível. O movimento de abnegação e renúncia do qual fala Derrida, em relação a um nome, a uma marca imposta na linguagem, ocorre em forma de desdobramento, retirada e saída do sujeito do poema. Para pensarmos com a poesia de Alvim, vê-se que “Expediente”, por exemplo, denuncia uma cena cotidiana para renunciar uma fala; em “Adeus”, temos a denúncia da imagem na renúncia do olhar e da própria fala novamente. Como se fosse necessário um silêncio para fazer ver o poema: um interstício da fala, um espaçamento, no qual a própria voz do poema pode sumir, desaparecer, sair de fininho, e de repente retornar. Daí a importância dos espaços deixados e da tensão de falas nos poemas, apesar da dificuldade em reter ou fixar o olhar.

É a partir dessas tensões e desses espaços, que, mesmo no poema

---

<sup>54</sup> DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995, p.41.

aparentemente sem metáfora, sem figuras, desprovido de “acessórios” poéticos, as situações enunciativas e as cenas peculiares tomam forma ao mesmo tempo em que os sujeitos poéticos se retiram. Na retirada, o ato de deixar alguém, uma outra voz (ou vozes) falar, como é possível constatar nestes poemas:

#### VOU E VOLTO

Não vai  
 Não vai  
 Que você não vai  
 Gostar (CF, p.89)

#### ATÉ AMANHÃ

Voltem sempre (CF, p.94)

Apesar de serem poemas breves carregados de fala alheia e informalidade, cada um deles pode suscitar uma imagem e uma situação comunicativa diferente para o leitor. “Até amanhã” pode ser uma despedida em frente a uma loja, ou alguém se dirigindo às visitas, por exemplo. O poema “Vou e volto” enuncia uma ordem ou conselho expresso pelos dois primeiros versos: “Não vai/ não vai”, onde primeiramente se vê o direcionamento da fala para o “tu”, e depois a mudança do registro, processo natural na coloquialidade, quando o poema dirige-se a “você”. Cabe destacar que as formas imperativas dos pronomes “tu” e “você” são muito comumente trocadas na linguagem coloquial e informal. Para que fosse mantido o paralelismo com o pronome “você”, no poema em questão, o imperativo correspondente seria “não vá”. A outra opção para manter a mesma marca pessoal em todos os versos seria usar o imperativo e a conjugação adequada somente ao pronome “tu”, que exigiria a mudança no v.3 (“que tu não vais gostar”), o que tiraria toda naturalidade do conselho alheio. Para além da marca da segunda pessoa à qual o poema se dirige, o ato enunciativo ainda inclui o título como uma maneira de responder teimosamente à ordem expressa nos versos. O título, “Vou e volto”, é o lugar do poema onde se inscreve a primeira pessoa, o que denuncia também a possibilidade de saída e retorno, inserção e apagamento dessa instância no ato poético. Desse modo, o poema

guarda um registro da informalidade extremamente conciso nos quatro microversos, o último deles feito de uma só palavra, “gostar”.

Dominique Rabaté, em um estudo sobre a enunciação poética e a enunciação lírica, afirma que o deslocamento entre um “eu” e um “não-eu” são características centrais para uma compreensão das manifestações do sujeito poético moderno.<sup>55</sup> Além disso, defende que o “tu” não é mais assegurado do que o “eu” que lhe fala. Os efeitos do nome próprio não seriam senão efeitos, e valeriam apenas enquanto tais. Em todo caso, o leitor estará sempre apto a assumir o lugar do “eu” ou do “tu” na poesia. Todavia, não é exatamente ou simplesmente a relação com uma segunda pessoa (seja ela “tu” ou “você”) que está implicada no procedimento poético de Francisco Alvim. Ao configurar-se muito a partir do que é dito pelo outro (ou pelos outros), a escrita de Alvim traz para o poema não só a fala alheia que é de todos porque se dá nas ruas, no espaço público, mas também a fala e as cenas mais íntimas, peculiares das relações cuja natureza pode ser extremamente distinta e não identificável no poema (às vezes é realmente confuso distinguir pai x mãe x filho x filha x marido x mulher x prostituta x político x secretário, para citar apenas alguns exemplos).

Nos poemas quase ditados há uma voz disfarçada a cada verso por um sujeito impostor, artífice da língua, que engana e finge, que atualiza na tonalidade imprecisa da fala um amor ressentido, a morte de alguém, uma briga, um roubo, um casamento desfeito ou um corpo cansado em expressão de desejo, em leveza ou em cena sutil. E é exatamente esse deslize que está marcado no poema

---

<sup>55</sup> Não está no escopo desta tese deter-se na diferença entre a enunciação lírica e a poética, conforme desenvolvido por Dominique Rabaté. Em seu estudo, o crítico aponta alguns caminhos para o entendimento de possíveis traços distintivos entre o que seria caracterizado como discurso lírico e poético, apesar de tais traços ainda permanecerem imprecisos, segundo o próprio crítico. Além disso, Rabaté assinala, conforme um gesto que julga inevitável no discurso contemporâneo “da” e “sobre” a poesia, que os dois adjetivos valem um pelo outro. Porém, segundo o autor, a enunciação lírica poderia também conceber-se como um ponto de passagem, ou de fuga, em direção a uma enunciação que será então nomeada de enunciação poética. Cf. RABATÉ, Dominique. *Énonciation poétique, énonciation lyrique*. In: *Figures du sujet lyrique*. 2ª ed. Paris: Presses Universitaires, 2001.

## SÉCULO EVASIVO

Ele é útil porque é leal  
 Todos me conhecem e me admiram  
 Atira uma pedra que ninguém te amola  
 Na hora do tranco ninguém sabe quem é  
 Quem

(CF, p.93)

Quase todas as pessoas estão contidas no poema, que, não à toa, chama-se “século evasivo”. A evasão e vagueza que ocorrem na linguagem poética são percebidas, sintaticamente, nas marcas linguísticas que chamam para o texto a terceira pessoa em todos os versos (“ele”, “todos”, forma alternada para o plural, e “ninguém”), a segunda pessoa “tu”, no pronome oblíquo do v.3 (“Atira uma pedra que ninguém **te** amola”), e o “eu”, nas formas oblíquas do v.2 (“Todos **me** conhecem e **me** admiram”). Semanticamente, a indeterminação de quem fala e dos referentes está nos pronomes indefinidos “todos” (v.2), “quem” (v. 4 e 5) e, especialmente, “ninguém” (v. 3 e 4), cujo referente será sempre vago e impreciso.

Apesar do tom genérico, o poema é composto de pequenos provérbios que perturbam o sentido de alguns daqueles provérbios já cristalizados na língua. O v.3, por exemplo, ilustra esse procedimento, “Atira uma pedra que ninguém te amola”, e faz ecoar a máxima bíblica: “Aquele que não tiver pecados que atire a primeira pedra”.

Contudo, a força imposta pela fala ditada de cada verso, e intensificada pela ausência de qualquer sinal de pontuação, se contrapõe à vagueza do século, aqui na acepção de mundo e/ou tempo, como sugerido no título. O movimento de evasão ocorre, portanto, em todo o poema, que se perde em generalidades também devido à ausência de referentes para todos os pronomes. Contribui para isso o fato de a palavra “tranco”, no último verso, conter um indício de vagueza no poema. Embora seu significado remeta aos solavancos e trotes do cavalo, em seu sentido figurado pode significar alguma dificuldade, problema, choque, embate, sentido que no poema resta apenas perturbado sem ficar definido. Seja no tranco, choque inespecífico do poema, ou no tranco, dificuldade imposta pelo próprio fazer poético, o fato é que “na hora do tranco” do poema, “ninguém sabe quem é quem”.

Em alguns casos, esse índice de indeterminação do sujeito, da voz/vozes que fala/m na poesia de Alvim – quando não está a serviço do

olhar, dos elementos e objetos ao redor e de uma tentativa de esvaziamento poético – concorre para o efeito dolorido de captar os efeitos do tempo, aquele mesmo identificado com os procedimentos de Carlos Drummond de Andrade, como nestes poemas:

#### UM CHURRASCO

Não foi desmarcado  
Ela já estava muito velhinha  
E muito doentinha (MN, p.43)

ELA  
Soca ela  
Soca (El, p.68)

#### PIOR

do que vício  
do que doença crônica (El, p.60)

O poema “Um churrasco” lembra toda a fraqueza e fragilidade humanas que surgem na poesia de Alvim. Assim como na sequência de poemas trabalhada no segundo capítulo, especialmente em poemas como “Velho” e “Velhos”, o poema refere-se a uma pessoa idosa, uma mulher “muito velhinha” e “muito doentinha”. A delicadeza e a piedade contidas no diminutivo dos adjetivos “velho” e “doente” não esconde, porém, alguma severidade na percepção. Diante da desimportância da velhice e da morte/luto dela advinda, o evento do título permanece mantido e funciona, portanto, como uma forma de preenchimento de todo vigor, força e vida que estão em falta no corpo do poema. Movimento inverso acontece no poema “Ela”, que na concisão de três palavras, e numa primeira análise, denuncia toda a perversidade possível em relação ao sujeito “ela”. A ordem dada ao sujeito “tu” (“soca”, imperativo de “socar”) pode ser aplicada a uma pessoa: dar socos, bater nela até destituí-la de forças. Mas também pode funcionar ao contrário. “Ela”, no poema, pode ser também qualquer objeto (uma bola, uma roupa, por exemplo). Sem saber qual é o referente de “ela”, cuja função no poema é a de objeto direto, o verbo socar pode expressar também a operação de

concisão da linguagem, e na esteira desse movimento condensar todas as possibilidades de sentido. Sem interessar efetivamente “quem é ela” no poema, o efeito resta semântica e estruturalmente suspenso e intensificado na forma “socada” dos dois versos condensados nas três palavras do enunciado – destaque para a repetição de duas delas intercaladas pela terceira pessoa “ela”.

Tal suspensão de sentido ocorre mais intensamente no poema “Pior”, que na linguagem extremamente enxuta condensa e guarda qualquer coisa de muito ruim. No poema, os dois versos são formados somente por dois substantivos (“vício” e “doença”) e um adjetivo (“crônica”), subordinados pelas expressões “do que” à forma comparativa do título (“pior”). A ausência de verbos informa que não há movimento, e enfatiza uma condição e um estado pressupostos pelos verbos implícitos no título: “ser”, “estar” ou “ficar” (“é/era/estava/ficaria pior”, por exemplo). O leitor, sem saber a duração da condição imposta, vê-se diante de uma constatação imóvel e incerta. O poema resta então imóvel em uma declaração, o carimbo equívoco que, caso tenha como referente qualquer situação ou condição agradável, não informa, não deixa saber. Trata-se, portanto, do traço de desencanto que a poesia de Alvim mantém. E que pode ser pensado a partir do poema “Amante”:

#### AMANTE

Celebrar o quê?

Um palco  
onde elas nuas  
se mostram  
para um torpe

Não há nada a celebrar (CF, p.109)

A descrição da possível cena de cabaré, disposta entre a pergunta do primeiro verso e a resposta que encerra o poema, direciona o olhar para o que há de desilusão e degradação na dançarina nua do cabaré. A redução da cena ocorre com o objetivo de provocar uma forma de reflexão ou justificativa em torno da indagação inicial. A maneira como a imagem é construída expõe todo desencantamento acerca da atividade realizada pela mulher-bailarina-*stripper*. A condução do poema para um



campo degradante se dá a partir da pergunta inicial, que, ao colocar o interrogativo “o quê” no final da sentença, diminui as expectativas de respostas afirmativas.

Na sequência, o desgosto toma forma na indefinição do artigo “um” antes da palavra “palco” (“um” palco semanticamente é igual a “qualquer” palco); no verbo “mostrar”, que denuncia a exposição despropositada do corpo notadamente nu, desqualificando qualquer possibilidade de performance artística que poderia estar implícita na atividade se houvesse um verbo que a identificasse (“dançam”, “desfilam”, “apresentam-se” etc); e por fim, a desilusão final na plateia reduzida a uma pessoa somente, um homem que, diferentemente do palco ao qual deve estar dirigido, não é um homem qualquer. Visto tratar-se de um homem “torpe”, ele é identificado por uma condição pior do que aquela do palco onde “elas se mostram”. O adjetivo “torpe”, que no poema cumpre função substantiva (“um torpe”), designa alguém vil ou mesmo desprezível. Além disso, designa, ainda, alguém que entorpece ou se encontra entorpecido. Entorpecer é estar ou ficar em estado de torpor, isto é, perder o ânimo e a energia, enfraquecer-se, tornar-se apático e prostrado, no caso do poema, diante da performance no palco. O bloco descritivo do poema se fecha então para dar lugar à resposta da pergunta inicial em tom declarativo e em forma de constatação, enfatizado pelos verbos no tempo presente, pela descrição da cena (“elas mostram”) e pela sentença final: “Não há nada a celebrar”.

Conforme encerra o último verso, não há, de fato, nada a celebrar na poesia de Alvim. Por mais que alguns poemas sejam permeados de cores, luzes e pequenas delicadezas, há o tom de desilusão, de fraqueza e cansaço na rotina das coisas, ou aquela “dor de ver” o mundo drummondiana, ou a mesma dor que, para Merquior, era o traço principal do que ele denominou “sentimento alviniano do mundo”.<sup>56</sup> Lembrando, ainda, que para Cacaso<sup>57</sup>, a carga de desilusão nos poemas de Alvim pode orientar, iluminar, mas não consolar. Um desencantamento constante manifestado nas vozes e sujeitos alheios e terceiros, conforme

---

<sup>56</sup> A afirmação de Merquior se refere ao livro *Sol dos cegos*, porém, é tomada aqui para pensarmos o movimento poético de Francisco Alvim em outros momentos, nos quais é possível dizer que o poeta mantém o tom.

<sup>57</sup> BRITO, Antonio Carlos de. O poeta dos outros. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n.22, p.137-156, out. 1988.

sugere o poema

### ACUADA

Ela está sem coragem (CF, p.110)

Nele, alguém se encontra encurralado, em possível postura defensiva diante de uma ameaça. Paralisado e sem coragem, ao contrário da voz do poema “Vão me judiar?”, quando, diante de uma situação inusitada e desconhecida, afirma: “Sou corajosa”.

### VÃO ME JUDIAR?

Ficou nervosa?  
Só depois que eu soube  
Isso dói muito?  
Dá devagarinho  
Dor é o de menos  
O pior é a falta de ar  
Nunca tive pressão alta  
Pensei que fosse bronquite asmática  
Meu marido teve uma crise  
baixou, baixou tanto  
que se foi  
Eu não  
Sou corajosa

(El, p.69)

A situação descrita no poema não se define apenas pelo diálogo captado nas vozes alheias. Sem travessões para introduzir o início de cada fala – ausência frequentemente verificada nos poemas de Francisco Alvim – é possível detectar certamente uma voz feminina no primeiro e no último verso (“ficou nervosa?” e “sou corajosa”). Já a expressão “meu marido” no v.9, pelo contexto, pode determinar que seja uma mulher falando e respondendo à indagações. Mais uma vez, o poema deixa os indícios de seus referentes, mas não permite que haja leituras decisivas (“Isso dói muito?”, indaga indeterminadamente o terceiro verso). Toda possibilidade de leitura é incerta, uma vez que não se sabe qual é o procedimento descrito. Sabe-se, apenas, que pode ser dolorido, desconfortável e que um dos falantes talvez se submeta ao “ato”: “Eu não/ Sou corajosa”, alega a voz feminina da primeira pessoa no poema. Mas os versos também poderiam indicar o contrário, se não iniciassem

com letras em caixa alta e fizessem a pausa do fim do verso coincidir sintática e semanticamente, desfazendo o *enjambement*. Mesmo assim, já de início, o título do poema desestabiliza o sentido do que será descrito e imprime uma marca e um tom não só negativo como depreciativo. “Vão me judiar?” determina uma possibilidade de sofrimento e dor expressa na indagação do título. E nesse caso, é preciso considerar a patrulha linguística atual, quando toda referência à cor, raça ou etnia parece necessitar de uma modalização, explicação ou cuidado: o verbo “judiar” poderia ser lido com algum desconforto, uma vez que possui uma carga histórica marcada pelo antissemitismo<sup>58</sup>. No entanto, as próprias definições encontradas nos dicionários eximem essa acepção da palavra. Além disso, o que está em jogo é o fato de o poema não fornecer uma resposta para a pergunta do título, deixando apenas sugerida, instigada, uma ideia de que nada é indolor. Por isso, é preciso coragem, o atributo necessário ao sujeito que aparece no penúltimo verso.

Logo, a celebração que se movimenta por entre distintas vozes na poesia de Alvim é aquela que se relaciona da forma mais natural possível com o já mencionado desconcerto do mundo e da vida. Seguindo a linha de raciocínio traçada, Cacaso lembra que nos poemas de Alvim “nenhuma conquista é integral; nenhuma degradação é completa”<sup>59</sup>, algo próximo das “pálidas faces” do amanhecer em Drummond<sup>60</sup>. E se as manhãs já não nascem pálidas, elas “empalidecem rápido”.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Notadamente a chave de leitura suscitada pelo verbo “judiar” do título é completamente diferente daquela que orienta a leitura politicamente incorreta imposta pelo poema “Olha”: “Um preto falando/ com toda clareza/ e simpatia humana” (El, p.61). A ironia desestabiliza o sentido a partir do título, um chamamento à atenção, e provoca a contradição: preto x clareza, preto x humana, como se fizessem parte de campos semânticos distintos. Configura-se assim como um retrato do preconceito arraigado e endurecido da sociedade brasileira, registro recorrente na poesia de Francisco Alvim, com mais força e veemência especialmente a partir do livro *O corpo fora*.

<sup>59</sup> BRITO, Antonio Carlos de. O poeta dos outros, op. cit., p.154.

<sup>60</sup> As “pálidas faces da aurora” de Drummond estão nos últimos versos de “A noite dissolve os homens”: “Havemos de amanhecer. O mundo/ se tinge com as tintas da antemanhã/ e o sangue que escorre é doce, de tão necessário/ para colorir tuas pálidas faces, aurora”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. A noite dissolve os homens. In: *Poesia completa*, op. cit., p.83-84.

<sup>61</sup> As “manhãs pálidas” de Alvim estão no poema “Leopoldo”: “Minha namorada cocainômana/ me procura nas madrugadas/ para dizer que me ama/ Fico olhando as olheiras dela/ (tão escuras quanto a noite lá fora)/ onde esconde

Assim, como um “corpo fora”, conforme se pode verificar, o movimento dentro de cada poema alterna as marcas pessoais de quem fala, fazendo emergir uma heterogeneidade de sujeitos poéticos, como o “eu” e o “ele” e as segundas pessoas “tu” e “você”, por exemplo. Sujeitos evocados e inscritos em descrições ou diálogos simulados. Mas a impessoalidade também emerge no movimento poético, mesmo ao tratar de uma forma de percepção e apreensão da realidade das coisas expressas em falas que são de todo mundo e de ninguém, públicas e privadas, ou “familiares como um cochicho e insólitas como uma fantasmagoria”, conforme já afirmava, mais uma vez, Cacaso<sup>62</sup>.

Nesse sentido, “o corpo fora”, aquele que sai de cena, está justamente nessa impessoalidade dos poemas, na passagem da primeira para a terceira pessoa, na astúcia e no disfarce através das falas, imagens, intervalos e espaçamentos (entre falas e imagens) deixados nos textos. O “corpo fora” manifesta-se no “olhar do corpo que se despede” (“Adeus”), no “olhar em fuga” (“Fuga”) que aparentemente nada retém, em alguém que foge em tom de súplica<sup>63</sup>, ou mesmo no aniquilamento de “Aqui dentro”, deixando a incerteza sobre quem mata quem/o quê.

Trata-se de um viés poético que coloca o leitor diante de um sujeito que não participa e, em grande parte, não se caracteriza mais como expressão subjetiva e íntima de um “eu”, mas que compartilha um segredo, para pensarmos com Derrida novamente<sup>64</sup>, público – de todos reconhecível, porém não identificável – e privado, particular, peculiar do dia a dia e dos outros – a fala e o registro mais íntimo, porém alheio. Um segredo do qual só se recolhe pistas, indícios, inconfessável por inteiro, e então compartilhado na ambivalência do próprio gesto de guardá-lo, como lembra Drummond:

[...]

Guardar um segredo

---

minha paixão/ Quando nos amamos/ peço que me bata/ me maltrate fundo/  
pois amo demais meu amor/ e as manhãs empalidecem rápido” (LM, p.152).

<sup>62</sup> BRITO, Antonio Carlos de. O poeta dos outros, op. cit., p.151.

<sup>63</sup> “Como esquivar a branca violência do desejo?! Não há como/ Toco irresistivelmente os belos dedos/ enquanto subtrai-se na memória/ o suplicado beijo/ Roguei não roguei (o beijo)/ Sou não sou o enamorado/ Pedi o olhar do sol e fujo/ fujo a estreita fuga para onde/mais me humilhe – já de longe –/ este desejo” (CF, p. 131).

<sup>64</sup> DERRIDA, Jacques. *Che cos 'è la poesia?*, op. cit.

Em si e consigo,  
 Não querer sabê-lo  
 Ou querer demais.

Guardar um segredo  
 de seus próprios olhos,  
 por baixo do sono,  
 atrás da lembrança.<sup>65</sup>

Configura-se, desse modo, no procedimento de escrita de Alvim, um gesto de abnegação dos sujeitos por meio do movimento poético capaz de proferir a fala, anunciar um problema, impor, lamentar, sussurrar, e, por que não, desenhar, mesmo que veladamente: nos interstícios de fala, no olhar de viés, em fuga, no corpo que se deseja e se coloca linguisticamente para fora. Por essa razão é inevitável o fato de as vozes manifestadas nessa escrita serem identificadas sempre como outras, capazes de adquirir um rosto próprio ainda que de um indivíduo qualquer, para relembrar as observações de Auden acerca do poeta moderno<sup>66</sup>. O leitor está ora diante de um “eu” sempre outro na poesia – e a escrita de Alvim exacerba essa propriedade na condição de um “eu-terceiro” –; ora diante da evocação e direcionamento poético de uma segunda pessoa; ora, ainda, diante do deslize para as terceiras pessoas; e, finalmente, diante dos exercícios de variações da impessoalidade.

Torna-se evidente, portanto, a importância do movimento e deslocamento do sujeito poético na configuração da poesia. Movimento que se dá “em direção à”, “rumo à” determinadas instâncias de espaço, de tempo, de subjetividade e objetividade, manifestadas na poesia de Francisco Alvim. Esse movimento e deslocamento podem ser pensados a partir daquilo que Maurice Blanchot define como o “neutro”. Segundo

<sup>65</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Carrego comigo. In: *Poesia completa*, op. cit., p.120-122.

<sup>66</sup> “O estilo característico da poesia ‘moderna’ é um tom de voz íntimo, a fala de uma pessoa dirigindo-se a outra pessoa, não a uma larga plateia; sempre que ergue a voz, o poeta moderno soa como impostor. E seu herói característico não é nem o ‘Grande Homem’ nem o rebelde romântico, ambos praticantes de ações extraordinárias, mas qualquer homem ou mulher que, em algum obscuro meandro da existência, e a despeito de toda a pressão impessoalizadora da sociedade moderna, se esforça por adquirir e preservar um rosto próprio”. Cf. AUDEN, W.H. *O Poeta e a Cidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés. Rio de Janeiro: Espectro Editorial, 2009.

ele, uma das principais características do neutro é o trânsito do sujeito para fora de si mesmo, numa relação marcada pela passagem da primeira pessoa (o pronome “eu”) para a terceira pessoa (o pronome “ele”). O neutro estaria, então, no encontro com a alteridade – o outro é justamente regido pela palavra “ele” – e no abandono de si mesmo. Caracteriza-se, pois, como um elemento desconhecido (que não se dá a conhecer), como uma palavra de todos e de ninguém. Blanchot afirma, em relação a esse deslocamento do “eu” para a terceira pessoa, que “o ‘ele’ é então o cotidiano sem façanha, aquilo que ocorre quando nada ocorre, o curso do mundo tal como é despercebido, o tempo que se escoia, a vida sumária e monótona”<sup>67</sup>. Segundo Blanchot, ainda, o “ele” no romance assinala a intrusão do personagem, que assume o poder então da capacidade de dizer “eu”.

Vemos portanto que o “ele” cindiu-se em dois: por um lado, há algo a narrar, é o real *objetivo* tal como se dá imediatamente sob um olhar interessado e, por outro lado, esse real se reduz a ser uma constelação de vidas individuais, de *subjetividades*, “ele” múltiplo e personalizado, “ego” manifesto sob o véu de um “ele” de aparência<sup>68</sup>.

Tal como num romance, pode-se dizer que no procedimento poético de Alvim a renúncia do ato de dizer “eu”, conforme se pode constatar, possibilita atribuir esse poder aos outros (vozes, indivíduos, “personagens”), povoando assim os poemas, como diz Blanchot, de “pequenos ‘egos’ atormentados, ambiciosos, infelizes, embora satisfeitos em sua infelicidade”<sup>69</sup> – ou em sua carga de desencanto, desilusão ou constatação das coisas, diríamos com Alvim. O curso do mundo seria o da “particularidade individual” daqueles que estão nos poemas de Francisco Alvim. Daí o jogo entre uma percepção da realidade objetiva e subjetiva das coisas, essa “constelação de vidas individuais” e anônimas, na maior parte dos poemas. Um sujeito-terceiro, anônimo, ninguém, e evanescente como algumas das imagens da poesia de Alvim,

---

<sup>67</sup> BLANCHOT, Maurice. A voz narrativa (o “eu”, o neutro). In: *A conversa infinita 3. A ausência de livro, o neutro o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.143.

<sup>68</sup> Ibidem, p.144.

<sup>69</sup> Ibidem, p.144.

e que está indicado na epígrafe não assinada de “Exemplar proceder”, a segunda parte do livro *Passatempo*: “Eu sou ninguém; meu nome é ninguém/ Toda coisa que existe é uma luz” (Pa, p.270). Além disso, é ainda a partir desse jogo que o procedimento de escrita de Alvim acolhe “o cotidiano sem façanha”, permeando os poemas de “pequenos nada”, de registros de “vida sumária” capturada atentamente e transfigurada pela linguagem poética.

Porém, não se pode deixar de atentar para o fato de que o neutro, conforme destaca Blanchot, não é um gênero e, principalmente, recusa a categoria específica de objeto ou de sujeito. Em outras palavras, o neutro não resta indeterminado entre os dois (objeto e sujeito). Ele depende de uma relação que não é nem subjetiva nem objetiva – uma relação neutra – tal qual argumenta Blanchot em outro texto, no qual desenvolve o pensamento do neutro a partir da linguagem poética de René Char:

O neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o não geral, o não genérico, assim como o não particular. Ele recusa a pertença tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito. E isso não quer dizer apenas que ele ainda está indeterminado e como que hesitando entre os dois, isso quer dizer que ele supõe uma outra relação, que não depende nem das condições objetivas, nem das disposições subjetivas.<sup>70</sup>

O “ele” da narrativa, portanto, ao qual se refere Blanchot, precisa ser destituído de objetividade e subjetividade para que permaneça na linguagem como outro, como terceira pessoa, sem ser impessoal. Trata-se, ainda, de uma forma de experiência partilhada, na medida em que, sendo esse sujeito constituído em pura relatividade – sempre em relação à algo ou alguém – a experiência da poesia pode deixar de ser uma experiência própria, única e exclusiva do sujeito do poema. A experiência poética, assim como a voz que a fala e a constitui, passam a ser uma experiência de todos e de ninguém; uma experiência vivida que sequer é “vivida” efetivamente, porém colhida, apanhada e transformada no poema.

Mais que despersonalização, portanto, o neutro configura-se como trânsito e desdobramento, nesse caso, do sujeito para fora de si,

---

<sup>70</sup> BLANCHOT, Maurice. René Char e o pensamento do neutro. In: *A conversa infinita* 3, op. cit., p.30.

para fora de toda subjetividade possível, e, por isso mesmo, em relação *com ela* e *a ela*. Movimento provocado e colocado à prova em poemas como:

:

O ser humano é o seguinte (El, p.77)

ELE

Quero uma metralhadora  
pra matar muita gente  
Eu mato rindo

(DD, p.223)

O poema “:” leva a um certo extremo a ideia de brevidade e concisão que atravessa o projeto poético de Alvim. Primeiro, porque transforma em título o sinal de pontuação que traria outras possibilidades de sentido e leitura se integrado ao seu corpo (“O ser humano é o seguinte:”), invertendo assim o que seria a ordem natural do discurso, já que na língua portuguesa o sinal de pontuação vem sempre ao final do enunciado. Segundo, e conseqüentemente, porque, dentre suas funções, os dois-pontos introduzem, por exemplo, o enunciado de um esclarecimento, a síntese de um pensamento ou a definição de algum conceito, precedendo assim uma fala direta, uma citação ou uma enumeração. Desse modo, a partir do único verso do poema, portanto, entende-se uma forma de esclarecimento ou definição do sujeito “o ser humano”. E ele se define do modo como o recurso gráfico, agora convertido em estratégia poética, o anuncia no título: “o seguinte”, “o que segue”, “o que está a seguir”, “o que vem em seguida”, direcionando-se então para fora do próprio enunciado. Vale destacar ainda que o tom discursivo concorre para que a objetividade da linguagem (e a redução a sua materialidade, como está no título, por exemplo) não seja completa.

O poema “Ele” traz a marca da primeira pessoa “eu” no primeiro e no último verso (“Quero”, “eu mato”). Uma subjetividade delegada, expressando um íntimo desejo que, logo se vê, não é apenas dessa voz que diz “eu”. Trata-se, sem dúvida, de um segredo partilhado na voz do outro, e no som da metralhadora que ecoa nas aliterações do fonema /r/: (“Quero uma metralhadora/ pra matar muita gente/”). Quantas pessoas,



diante do quadro social verificado hoje, podem dizer que não tiveram o mesmo desejo guardado pelo sujeito do poema? Aliás, quantos, a sua maneira, já não fizeram isso? A perversidade de “matar rindo” é a mesma, e o desejo do poema torna-se público e privado, de todos e de ninguém. O detalhe importantíssimo é que a vítima, coincidentemente, é a saída para aquela instância que está fora, além e adiante do sujeito “eu”: “ele”

O poema em questão está no livro *Dia sim dia não*, onde é possível ler a reprodução do seu último verso em outro poema, intitulado “Mãe, manda essa gente embora”, que estabelece, também, um outro contexto: “Mato ela rindo/ você vai ver”<sup>71</sup>. Crueldade tão fixada na experiência poética, que retorna em *O metro nenhum*:

#### DUAS VERSÕES ABREVIADAS

##### 1. UM PODER

o de corromper

##### 2. ELE

eu mato rindo

(MN, p.70)

O “poeminha” de *O metro nenhum* condensa, além do poema “Ele”, o poema “Um poder”, que no livro *Dia sim dia não* estava anteposto a “Ele”. Na sua versão normal, “Um poder” dizia: “Há poder mais agradável/ que o de corromper?” (DD, p.223). Retirando o julgamento sobre o gesto corruptivo (poder agradável), o desejo pelo instrumento usado no ato de matar (“Quero uma metralhadora”) e algumas das vítimas além “dele” (“muita gente”), as versões reduzidas abreviam não só a linguagem enunciativa dos poemas, mas também seu efeito. A ironia de antes é reconfigurada em uma forma de ditado, de comando assimilado, de pequenas verdades sobre a maneira como ainda se vê o mundo. Na abreviação do que já era breve, o efeito de perversidade se mantém

---

<sup>71</sup> Mãe, manda essa gente embora: “Na beirada do fogão/ não me deixa sozinho com ele não/ vou no banheiro já volto/ Não me deixa com ele não/ Mato ela rindo/ você vai ver” (DD, p.223).

por meio dessa fala proferida, ditada por alguém.

Assim, se vê que a dissimulação das vozes e das pessoas que povoam os poemas de Alvim termina por concorrer para o efeito do poema, para as constatações e indignações expressas em cada ato de fala, em cada enunciado tornado poético. Os sujeitos da poesia, quem quer que eles sejam ou como se manifestem, adquirem um relevo definidor para a experiência poética, tanto que os poemas são capazes de jogar com o próprio movimento de inserção e desaparecimento desses sujeitos. O poema “Amor”, por exemplo, é composto de oito estrofes, todas isentas de qualquer marca pessoal, exceto justamente a quarta estrofe, que marca a metade do poema dizendo: “Eu, ou o que me chame/ estava ali?”<sup>72</sup>. Em outro poema, Alvim joga com as marcas pessoais, que ampliam a imagem de um corredor:

#### UM CORREDOR

Um corredor enorme  
este que vejo todos caminhando  
que todos me vêem caminhando

Um enorme enorme corredor enorme  
este que tanta gente caminha  
eu todos caminham

Um corredor que caminha  
eu todos a gente  
Um corredor se caminha (Pa, p.244)

Formado por três estrofes de três versos cada uma, que começam todas com a expressão “Um corredor”, a estrutura sintática do poema contribui para a imagem do corredor que dele irá saltar.

A primeira característica é a sintaxe dura e inarticulada, lembrando levemente a dicção poética mais seca de João Cabral, em um poema como “Antiode”, por exemplo. Esse efeito é gerado pela recor-

---

<sup>72</sup> “Tanta solidão na entrega/ tanto abandono// Trêmula, trêmula/ Aragem/ perante meu olhar/ duro// A palavra mais impura/ não dirá tudo/ Doía na treva/ aquele ser puro/ a meu lado, impuro// Eu, ou o que me chame/ estava ali?// A rosa alegre dos/ ventos// Que mar é este?/ Que céu?// Ao lado/ daquele ser disperso/ em tudo/ Seiva luminosa/ Tão acima// Nenhuma lembrança/ fere ou diz/ aquilo que foi” (MN, p.84-85).

rente supressão das vírgulas entre os sujeitos (tal qual o procedimento drummondiano identificado no segundo capítulo), conforme os versos 6 e 8, e também pela falta da preposição “em” ou a locução prepositiva “no qual” nos versos 2, 3 e 5, visto tratar-se de um adjunto adverbial indicador do lugar **onde/no qual** as pessoas caminham. Além disso, o uso hiperbólico do adjetivo “enorme” ao longo do poema, principalmente no v.4, e as repetições do verbo “caminhar” (seis, no total) e do substantivo “corredor” (são quatro ao todo) em todas as estrofes, ampliam a extensão e o vazio do corredor, bem como o cansaço provocado de antemão, este principalmente pelas exaustivas recorrências do verbo “caminhar”.

No entanto, a questão que o poema suscita é a difícil relação estabelecida entre sujeito e objeto. A voz determinada inicialmente como “eu” no sujeito gramaticalmente oculto no verbo “ver” da primeira estrofe, que vê todos caminhando no v.2 (“vejo todos caminhando”), passa à condição de objeto no v.3 (“todos me vêem caminhando”). Depois se perde, como uma forma de desintegração e desdobramento, quando a linguagem escorrega para “eles” nos versos 6 e 8 (“eu todos caminham” e “eu todos a gente”), mesmo que em “a gente” (ou “nós”) o “eu” permaneça incluído n“eles”.

A palavra corredor também tem seu sentido desestabilizado na prosopopeia dos versos 7 e 9 (“Um corredor que caminha” e “Um corredor se caminha”), quando adquire função de sujeito. Desse modo, percebe-se que o poema não está aberto ao registro de fala alguma. Ao contrário, a estrutura sintática enrijecida, o desdobramento dos sujeitos e esse exercício figurativo e semântico com as palavras “corredor”, “enorme” e “caminhar”, evidenciam um certo esvaziamento das palavras, colocando em foco sua materialidade. Com isso, se ativa outro campo significativo no poema, um campo responsável por um silêncio extremamente amplificado pela imagem de um corredor enorme e silencioso. O poema comunica, portanto, exatamente essa dificuldade e esse silêncio estarrecedor, cuja desordem dos sujeitos funciona como eficaz recurso de expressão e experiência poética.

Ao tratar do trânsito e do deslocamento do sujeito lírico, Michel Collot defende a necessidade de uma “reinterpretação do lirismo” como forma de ponderar a operação realizada pelo sujeito na poesia. Para Collot, tal reinterpretação se faz necessária para que essa movimentação do sujeito não seja condenada simplesmente à “errância e à desapari-

ção”, segundo uma orientação moderna; ou à expressão de um sujeito lírico alojado em uma “pura interioridade”; nem ainda a uma defesa de qualquer noção ou prática anti-lírica, que levaria a análises e percepções extremamente polarizadas ou à valorização exacerbada da materialidade das palavras e das coisas.<sup>73</sup> Tais visões impediriam perceber que todos esses termos estão implicados reciprocamente, bem como compreender a necessidade de o sujeito sair de si para que possa incluir uma alteridade e, assim, realizar-se “*como um outro*”<sup>74</sup>. Daí a referência a um sujeito “fora de si”, isto é, um sujeito projetado em direção ao que transborda de si e para fora de si. Por essas razões, porém, Collot não deixa de considerar as contribuições da poesia moderna “para tentar compreender que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto, que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras”<sup>75</sup>. Collot ilustra seu raciocínio com duas breves análises da poesia de Rimbaud e Francis Ponge, uma vez que, segundo o crítico,

para eles, esse privilégio concedido ao objeto da sensação e da linguagem não implica a pura e simples desapareição do sujeito em benefício de uma improvável objetividade, mas antes, sua transformação.<sup>76</sup>

Acerca das formas de manifestação e transformação do sujeito na poesia de Alvim, nos interessa o pertinente pensamento de Rimbaud trazido por Collot. O crítico francês lembra que – sem deixar de atribuir os créditos necessários às influências dos poetas precursores da transição entre um pensamento tributário às ideias românticas e o pensamento moderno –, Rimbaud parte da autonomia e soberania da categoria de sujeito para problematizá-la, ou “colocá-la em crise”, nas palavras de Collot.

Nas cartas a Izambard e a Paul Demeny, escritas em 1871, Rimbaud apresenta algumas reflexões fundamentais para se pensar uma

---

<sup>73</sup> COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro, n.11, p.165-177, 2004.

<sup>74</sup> Ibidem, p.167. Grifo do autor.

<sup>75</sup> COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si, op. cit., p.168.

<sup>76</sup> Ibidem, p.168.

outra articulação para o sujeito moderno além da ideia de desaparecimento e despersonalização:

Mas o senhor sempre terminará como um satisfeito que nada fez, já que nada quis fazer. Sem contar que sua poesia subjetiva sempre será horripelantemente enfadonha. Um dia, espero – muitos outros esperam a mesma coisa –, verei em seu princípio a poesia objetiva – eu a verei mais sinceramente do que o senhor seria capaz! [...]

Quero ser poeta, e trabalho para tornar-me vidente: o senhor não compreenderá de modo algum, e eu quase não poderia explicá-lhe. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos. [...] Não é absolutamente minha culpa. Está errado dizer: Eu penso. Deveríamos dizer: Pensam-me. Perdão pelo jogo de palavras.

EU é um outro. Azar da madeira que se descobre violino, e danem-se os inconscientes que discutem sobre o que ignoram completamente!<sup>77</sup>

O romantismo jamais foi bem julgado. Quem o teria julgado? os críticos!! Os românticos? que provam tão bem que a canção poucas vezes tem a ver com a obra, isto é, com o pensamento cantado e compreendido pelo cantor?

Pois EU é um outro. Se o cobre desperta clarim, não é por sua culpa. Isso me é evidente: assisto à eclosão de meu pensamento; contemplo-o; escuto-o; faço um movimento com o arco: a sinfonia faz seu movimento no abismo, ou de um salto surge na cena.<sup>78</sup>

Apesar do olhar um tanto depreciativo em relação à poesia subjetiva, Rimbaud não deixa de identificar todas as contribuições do Romantismo das quais se serve para criar um pensamento próprio e novo. “Os novos são livres para execrar seus antecessores: estamos em casa e temos tempo”<sup>79</sup>, afirmaria Rimbaud, e depois, ainda, “peçamos aos poetas o novo, – ideias e formas”<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. *Alea*. Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, vol. 8, n.1, jan./jun. 2006, p.155.

<sup>78</sup> Idem, Carta a Paul Demeny. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. *Alea*. Estudos Neolatinos, op. cit., p. 157.

<sup>79</sup> RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny, op. cit., p.157.

<sup>80</sup> Ibidem, p.161

Entende-se, então, os motivos de colocar em xeque a subjetividade romântica como expressão íntima e exclusiva de um “eu”. Por isso, Rimbaud reconhece em Baudelaire o “rei dos poetas”, mas atesta a exigência de novas formas para a poesia objetiva dos novos tempos. Comparando o poeta a um vidente, Rimbaud alega que a poesia deve orientar-se para “chegar ao desconhecido”, valendo-se do desregramento de todos os sentidos em uma língua capaz de resumir tudo, “perfumes, sons, cores, pensamento enganchando pensamento e puxando”<sup>81</sup>. Quando Rimbaud afirma que em vez de dizer “eu penso”, deveríamos dizer “pensam-me”, está invertendo completamente a função do sujeito agente, raciocínio que é concluído por ele com a declaração “eu é um outro”. A definição do sujeito para Rimbaud ocorre, portanto, exatamente no trânsito para a terceira pessoa, sem que a primeira seja descartada em definitivo. Conforme afirma Collot, na proposição de Rimbaud, a terceira pessoa designa o sujeito sem significá-lo.

A leitura das cartas feita por Collot acrescenta que as formulações de Rimbaud manifestam o interesse do sujeito pela transformação e pela orientação para fora de si e para o mundo, a fim de que seja possível expressar “seu pensamento mais íntimo”. O projeto de Rimbaud acerca de uma “poesia objetiva” ainda “reserva um lugar ao sujeito, não mais definido por sua identidade e sim por sua alteridade”<sup>82</sup>, afirma o crítico. Sobre tal visão aprimorada de Rimbaud nas cartas, Collot diz o seguinte:

Tal alteração do sujeito lírico está ligada ao exercício da linguagem e do corpo. [...] e é pelo “desregramento de todos os sentidos” que ele “chega ao desconhecido”. Perdendo, assim, entretanto, o controle de sua língua e seu corpo, ele se encontra. Objetivando-se nas palavras e nas “coisas inauditas e inomináveis”, ele se inventa sujeito. Projetando-se sobre a cena lírica através das palavras e imagens do poema, ele chega a apreender do fora seu pensamento mais íntimo, inacessível à introspecção.<sup>83</sup>

Importante lembrar que a perda de controle da língua e do corpo e seu posterior encontro ou reencontro, à qual se refere Collot, naturalmente atualiza o pensamento de Baudelaire em relação à imaginação. A

---

<sup>81</sup> Ibidem, 159

<sup>82</sup> COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si, op. cit., p.169.

<sup>83</sup> Ibidem, p.169.

“rainha das faculdades” seria caracterizada pela análise, síntese e sensibilidade, propriedades que permitiriam a quebra, a decomposição ou redução de elementos posteriormente reestruturados e reorganizados de acordo com outra ordem, regras e fatores determinantes do efeito desejado, fosse na pintura ou na poesia.

Assim, verifica-se a necessidade de mediação que a movimentação da instância subjetiva na poesia de Francisco Alvim exige para que siga existindo como tal, (movimento, articulação, jogo e deslize contínuo do sujeito poético). A poesia pode assegurar o caráter transformativo desse sujeito, conforme lembrado por Collot a partir das reflexões de Rimbaud, sem que se oriente exclusivamente rumo à despersonalização radical – como pode ser vista na poesia-trapeira herdada de Baudelaire –, ou à subjetividade romântica – a qual, devemos notar, por vezes surge em pequenos e breves estilhaços na dicção de Francisco Alvim. Para entendermos um pouco mais essa movimentação, vale deter a atenção em alguns poemas de Alvim.

#### LUTA LITERÁRIA

Eu é que presto

(DD, p.234)

O poema “Luta literária” pertence à série de poemas que quase ultrapassam o limite do breve na poesia de Alvim. Ao inserir o sujeito poético no então único verso que constitui o poema, ele, o sujeito, adquire a potência necessária para fazer funcionar o verso em conjunto com o título, provocando a ironia. Se o trocadilho de sílabas (“**lu-ta li-te-rária**”) do título sugere a possibilidade de algum embate ou disputa em torno de nome de escritores, de livros ou poemas, a inserção da voz que anuncia “eu” desfaz qualquer chance de enfrentamento.

O verbo “prestar” indica algo que tem serventia, é útil, adequado e conveniente. Assim, o “eu” que fala no poema atribui pretensiosamente a si mesmo excessivo e exclusivo poder no campo literário, por assim dizer, e no campo do poema – o que não deixa de funcionar como um suposto poder soberano.

Uma observação importante é o fato de que essa suposta soberania em nada se relaciona com o processo de coautoria do livro do qual o poema faz parte. *Dia sim dia não* foi publicado de forma independente em coautoria com Eudoro Augusto. A edição original do livro não trazia

o nome do autor de cada poema, permitindo assim uma leitura única e desfazendo qualquer autoria possível, muito ao gosto do que sugerira Barthes em “A morte do autor”.<sup>84</sup>

No entanto, “Eu é que presto”, verso do poema que está no livro de 1978, é também o título do artigo publicado por Francisco Alvim na *Folha de S. Paulo* em 1982 (conforme discutido no primeiro capítulo). No texto, Alvim discorre sobre a formação dos grupos de poetas e as edições independentes de poesia. Com relação aos “grupos de poetas”, ou “igrejinhas”, como ele designa, diz Alvim:

Mas são também de uma inexecidível comicidade: em face de uma igreja, há sempre outra, cochichando para si mesma ou bradando aos quatro ventos: eu é que presto. No fundo, encantadas umas pelas outras (pois, na verdade, o que deseja o eu senão o outro?).<sup>85</sup>

O poema de Alvim, que certamente motivou o título do artigo, deixa a indicação desse movimento que percorre todo seu projeto poético: a movimentação do sujeito do poema para fora de si, em direção ao outro, rumo a alguma possibilidade de anulação ou desdobramento, por isso sua capacidade constante de dissimular. Não é o que está no poema “Luta literária”, mas é, porém, uma modalização que se vê no poema “A minha pessoa”:

A MINHA PESSOA

Só tem

Serve?

(MN, p.12)

Em um movimento intencionalmente para fora, o sujeito do

---

<sup>84</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.65-70. Porém, essa situação mudou com o lançamento da coletânea *Poemas* [1968-2000], e o livro, que até então não havia saído em nenhuma das outras antologias de Alvim (a da editora Brasiliense e a da Coleção Claro enigma), sai pelas editoras Cosac Naify/7 Letras com a indicação “E.A” indicando os poemas que, obviamente, foram escritos por Eudoro Augusto.

<sup>85</sup> ALVIM, Francisco. Eu é que presto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02 jul. 1982. Ilustrada, p.44.



poema se distancia de si ao se colocar na terceira pessoa, “a minha pessoa” ou “ela”. E se invertermos para uma sequência mais discursiva a oração que se forma entre os dois versos e o título, o sujeito pode se tornar também objeto: “Só tem a minha pessoa, serve?” Como se vê, nessa proposta uma vírgula se fez necessária para separar a indagação do verbo “servir” do resto da frase.

Ao se colocar em terceira pessoa ao mesmo tempo em que pode se desdobrar como objeto, o sujeito poético relativiza toda a potência antes atribuída a si próprio. A pergunta feita pelo verbo “servir” remete à acepção do verbo “prestar”, como possibilidade de ser útil, adequado ou conveniente. A pergunta do poema poderia ainda ser dirigida a outra pessoa qualquer, como tantos dos pequenos diálogos presentes na poesia de Alvim. Mas este poema-diálogo impõe, especificamente, em sua estrutura, uma indagação feita para o leitor, “você”. Nesse caso, haveria a exigência gramatical do complemento: “servir **para** você”. Uma perspectiva que poderia implicar também o gesto de ceder e fazer “as vezes de”, agora, “as vezes de sujeito”.

Contudo, juntamente com a pergunta, está imposta uma forma de advertência ao leitor, amparada pelo fato de ser o segundo poema do livro *O metro nenhum* e sentenciada no jogo linguisticamente implícito pelo advérbio “só”. A indagação é capciosa, pois se existe apenas a pessoa que está no poema, é porque não há outra opção de escolha. O sujeito poético deslocado articula-se, portanto, entre a marca pessoal do pronome possessivo “minha”, a qual assinala a relação com o substantivo “pessoa”, numa designação distanciada da sua própria individualidade, e entre um âmbito que não está no poema, onde talvez esteja a voz capaz de se colocar e se anunciar em primeira pessoa.

Esse movimento expressa como o sujeito, sempre em deslocamento e dissimulação, quer seja desdobrado em terceira pessoa, ou em deslocamento impessoal e objetivo, configura-se como uma instância permanentemente sempre “sujeita”. Ou seja, uma instância que “está sujeita ou se sujeitou”, segundo o dicionário<sup>86</sup>, “submetido ao poder do mais forte”, que é, neste caso, o poder imposto pelos acontecimentos do mundo, pela vida, pelo tempo e pelo desgaste muitas vezes corrosivo que ele provoca, e o poder da própria linguagem poética, o artifício da poesia. Uma instância, portanto, sempre suscetível, conforme afirma

---

<sup>86</sup> Cf. *Houaiss eletrônico* 3.0, 2009. [Dicionário Houaiss da língua portuguesa].

Collot, quando propõe ainda que a saída do sujeito rumo a um outro seria exatamente seu movimento em direção ao mundo, ao tempo e à própria linguagem:

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão.<sup>87</sup>

Essa submissão pode acontecer nos processos compositivos de Alvim no movimento, por exemplo, de “estar à escuta”, conforme Nancy. Lembrando que o ato de escutar implica uma pré-disposição do sujeito, uma tensão e uma intensão, uma tendência ao que está fora de si. Ou seja, escutar, de acordo com o que está na poesia de Francisco Alvim, consiste também numa atenção ao que está fora, ao redor, ao mesmo tempo em que há uma inclinação a um sentido possível.

A fim de atestar e provocar mais uma reflexão sobre essa condição do sujeito poético, a qual parece estar claramente definida na escrita de Alvim, talvez seja pertinente um olhar ainda sobre o poema “Discordância”:

#### DISCORDÂNCIA

Dizem que quem cala consente  
eu por mim  
quando calo dissinto  
quando falo  
minto

(LM, p.191)

O poema forma, em seu conjunto sintático, uma sentença única, que na ordem discursiva padrão seria separada por recursos gráficos (como um ponto final no primeiro verso e vírgulas nos outros), expressando, assim, as pausas e entonações adequadas à fala. Esse tom deve ser definido, no poema, pela leitura. Mesmo assim, a primeira sentença estabelecida funciona como uma proposição que será desarmada ao longo dos quatro versos seguintes, armados em torno das oposições consentir x dissentir, falar x calar, estruturadas a partir do “eu” anunciado

<sup>87</sup> COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si, op. cit., p.166.

no segundo verso. O nível sonoro sobre o qual está armado o poema, no entanto, nada tem da noção de discordância enquanto desarmonia ou mesmo dissonância sugerida no título. As rimas internas, toantes entre os versos 2 e 5 (“**mim**”, “**minto**”), consoantes nos versos 3 e 4 (“**calo**”, “**falo**”) e externas e toantes nos versos 3 e 5 (“**dissinto**”, “**minto**”), intensificadas pela rima quebrada no verso 4 (o verbo “minto” é deslocado para o verso subsequente), determinam uma forma de circularidade e concisão sonora do poema que em nada se relaciona com a perspectiva de um sujeito discordante, dissonante, ou dissentido.

A forma coloquial “dizem que”, na terceira pessoa do plural, destitui qualquer autenticidade, bem como estabelece uma incerteza sobre o enunciado que ela introduz. Isso porque se trata de uma expressão fundamentada em uma espécie de opinião geral, consenso, ou na opinião de qualquer pessoa não conhecida, à qual poderá ser atribuído um caráter de inverdade. Além disso, a informalidade e a generalidade do discurso são fortalecidas pela sentença introduzida, “quem cala consente”, caracterizada como um ditado popular, que define uma concordância daquele que se cala e, conseqüentemente, não opina nem se manifesta ou se expõe em relação a algum assunto, situação, condição. É então que o verso seguinte introduz o sujeito, notadamente definido, marcado, exposto: “eu”. E como se o ato dizer “eu” não fosse suficiente para determinar uma individualidade, o pronome é seguido pela expressão “por mim”, enfatizando a opinião distinta que será então introduzida após a pausa, nos versos seguintes. A primeira delas afirma: “quando calo dissinto”, destacando no verbo “dissentir” a intenção de discrepância, divergência, desarmonia, desacordo, que é estabelecida pelo movimento do sujeito quando “cala”. O silêncio do verbo “calar”, no poema, está relacionado ao silêncio que é próprio a toda linguagem poética, àquele que precede o primeiro verso do poema, como sugere Agamben<sup>88</sup>, e que pode estar em seu fim, na suspensão do verso, no caso de Alvim. Também se trata do silêncio que está no interstício de um verso, e finalmente, retomando o poema “Adeus”, é o silêncio que está no espaçamento entre as falas, entre uma conversa e outra, na pausa da vírgula, bem como no movimento de ascensão e esvaziamento do olhar, por vezes dotando os poemas de cores, experiências sensoriais e plênitudes vazias. Por essa razão, é sempre matéria de poesia e, em Alvim, tal

---

<sup>88</sup> AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema, op. cit.

qual está no poema “Discordância”, estabelecerá um deslize para a voz do outro.

Nessa linha de raciocínio, é compreensível então que os versos seguintes continuem o argumento: “quando falo/ minto”. Isoladamente, o verso faz ecoar o “poeta fingidor” dos primeiros e conhecidos versos do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, quando diz “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”, manifestando a necessidade de uma estratégia ardilosa para atribuir sua visão particular e íntima – o permanente crivo do poeta – na percepção do mundo. Mentir, portanto, como está no verso de Alvim, seria a consequência natural do sujeito dissentido, dissimulado e astuto, evocando mais uma vez o gesto e o procedimento poético de Pessoa, que é do mover-se sempre, por meio das heteronímias, em direção a um outro, desdobrando e reconfigurando novamente a noção de sujeito poético.

A leitura de “Discordância” colabora no entendimento de que Alvim parece realmente estar ciente dessa condição inconstante estabelecida em sua dicção quando propõe, em sua escrita, a possibilidade de descarte da instância subjetiva do poema a fim de que se cumpra o efeito desejado. Todavia, de algum modo ela sempre acaba voltando. O processo de descarte ao qual se submetem os elementos poéticos da escrita de Francisco Alvim nem sempre é, ou quer ser, bem sucedido.



## : O QUE SEGUE

A poesia de Alvim move-se a partir de traços e marcas modernas. Esse movimento foi pensado aqui, no que se refere às questões pertinentes da fase de transição e estabelecimento da poesia moderna, com Baudelaire, e, no que tange à tradição da poesia moderna brasileira, inevitavelmente, com a poesia de Carlos Drummond de Andrade. No entanto, tais traços, ou cicatrizes, permanecem, com rigor, isso que são: marcas moventes, capazes de interferir, mas, sobretudo, pôr em movimento, deslocar e reconfigurar a linguagem poética. A partir do percurso desenvolvido ao longo deste trabalho, também, destacamos dois modos principais de manifestação da linguagem poética de Francisco Alvim. Um deles se dá no âmbito espacial, em que prevalece o procedimento do olhar; o outro, predominante, no âmbito do tempo, em que prevalece o procedimento da escuta. Esses procedimentos, por sua vez, são tramados e reciprocamente imbricados nos poemas. Trata-se, portanto, de uma tensão, ou, para dizer melhor, de uma linguagem poética permanentemente tensionada, de onde advém sua força e impacto.

Entretanto, na poesia de Alvim tudo é muito fluido, rápido e fugaz. Primeiramente, porque essa característica está relacionada com o modo de formalização do discurso: o verso livre, a forma breve, fragmentária, condensada. Mas ela também se deve aos recursos poéticos do qual Alvim se vale para armar o poema, tais como a escuta, a observação atenta, o olhar, a dissimulação das falas e, conseqüentemente, dos sujeitos. Por fim, devemos apontar ainda os efeitos provocados pelo poema, como o tom de conversa, a claridade da superfície, o semiesvaziamento da linguagem, o desconforto, o humor ácido ou frágil, a ironia.

O resultado de toda essa articulação é uma forte consciência poética do próprio tempo. E não poderia ser diferente. Se é a partir de traços

modernos que a poesia de Alvim se estabelece – seja em termos formais, de procedimentos ou modos de apreensão – é sobre o seu próprio tempo que o poeta vai procurar versar. E, numa visada anacrônica, o presente por ele capturado será sempre o presente de hoje, de agora. Mas sendo/estando este momento também n/o presente do poema, a dificuldade será fazer essa apreensão temporal chegar como disposição e nunca como mensagem ou descrição, conforme assinalado por Jean-Luc Nancy.<sup>1</sup> E essa perspectiva poética de Alvim pode ser delineada desde seu primeiro livro, *Sol dos cegos*, até o mais recente, *O metro nenhum*, no qual a relação com o tempo, e principalmente com a desmedida da existência, como uma forma de exasperação frágil, parece se tornar mais veemente, como uma preocupação, uma resistência efetivamente.

Assim, é fundamental entender as sutilezas implicadas quando o poema sugere alguma possibilidade e orientação para a ausência na linguagem poética, dentro dele mesmo. Isso porque a escrita de Alvim não é etérea, mas consiste, sempre, em uma linguagem que desliza, que quando coloca em jogo o olhar, faz predominar a metáfora, a metonímia e as sinestesias. Em sua escrita, essa possibilidade de uma linguagem etérea, distante e meramente objetiva falha exatamente na relação que o poema estabelece com o tempo quando este passa a ser o elemento norteador do movimento poético:

#### VARANDA DE UM VOO

Um tempo de neve –  
volta  
por dentro do sol  
e da água

Olho de um lago  
que olha dentro de si  
para se ver  
não se ver

Olhar de fora  
luz tamanha  
névoa na neve –  
montanha

(Fe, p.213)

---

<sup>1</sup> NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

A cena fria criada no texto desloca um tempo e, parece, uma memória. Uma cena que está do início ao fim do poema contraposta à luz e ao calor do sol, como indicam os versos 1, 3 e 10, e que, ao mesmo tempo em que projeta um olhar cujo ângulo é exterior, dispõe também um olhar para dentro (dentro de si? dentro do sujeito que estaria marcado no verbo “olho” do v.5? ou dentro do lago?). Independentemente do ângulo, o olhar inunda-se, transborda de luz, de água e de névoa – uma bruma na montanha. A atmosfera superficial, captada pelo olhar, nada retém, e está marcada também nas aliterações exploradas ao longo do poema, nos versos 5 e 6 (“**olho**”, “**lago**”, “**olha**”) e no v.11 (“**névoa na neve**”). Essas aliterações sugerem um olhar embaçado e uma movimentação que indica por onde esse olhar pode deslizar. Isso é percebido, ainda, quando a repetição da expressão “se ver”, nos versos 7 e 8, no meio do poema, faz com que o texto fique por alguns instantes suspenso, como num balanço, afirmando a ambivalência do olhar e, conseqüentemente, da constituição de alguma imagem. Claro que um olhar de fora somente irá captar a superfície, e nada irá reter. Além do olhar não reter a imagem turva, a voz que enuncia toda a cena fica entredita no v.5: “olho” pode ser lido tanto como verbo – e traria a primeira pessoa para o texto –, quanto como substantivo – e faria a linguagem deslizar e quase se ausentar nos elementos captados.

Neste último caso, especialmente, a operação poética toca o pensamento de Blanchot sobre a capacidade da linguagem da poesia se manifestar pelo distanciamento e fazer com que as coisas existam a partir de quase nada<sup>2</sup>. Neve, sol, água, lago, névoa e montanha são imagens que reaparecem com certa constância em toda a poesia de Alvim, por isso mesmo trata-se muito mais de um movimento de deslize da linguagem, quando ela escapa de um enfrentamento temporal para uma perspectiva de espaço, basta vermos que o tempo que volta no poema não se sustenta na imagem do lago. Assim, as luzes detectadas são frequentemente fracas ou encobertas, olhares embaçados e algumas turvações. Porque, é importante lembrar, a claridade nunca será suficiente, tampouco a capacidade de representar somente pela ausência ou pelo vazio. Daí as imagens que se condensam (o lago, a montanha, por exemplo, que dão nome ao livro de 1981); daí a tremura de falas e imagens, até

---

<sup>2</sup> BLANCHOT, Maurice. Joubert e o espaço. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



que o tempo e uma certa perspectiva ácida da vida e do mundo irrompam novamente na linguagem. E quando isso acontece, cabe lembrar o quão dificultoso é o embate.

Ilustrativo disso é o voo do poema “Varanda de um voo”, que poderia ser o do tempo que volta à memória de um sujeito. No entanto, é um voo irrealizado: a varanda consiste em um espaço para um voo que não tem lugar senão no poema. O tempo, aliás, surge através da luz do sol e da água do lago, e parece encontrar uma barreira, um bloqueio no olhar que vem de outro ângulo mais alto e distante, que é o ângulo da montanha. O único voo viável, portanto, é o do olhar que, em desvio, não se sustenta. O poema está no livro *Festa*, lançado no mesmo ano de *Lago, montanha*, em 1981, livro que, conforme constatado, nada celebra, ao contrário, a festa, ali, é perversa – como no já mencionado “beijo mal dado no lábio leporino”<sup>3</sup> –, numa visão ácida do tempo e do amor, ou simplesmente desequilibrada, sem amparo, como em “Varanda de um voo”. Se não for pelo olhar, então, será certamente pela audição que o poema pode apreender um tempo, seu próprio tempo:

#### RESTO DE VIDA

A segurança nacional  
 está acima de legendas partidárias  
 o azar é dele  
 que quis enfrentar o Governo  
 só entra nessa quem quer  
 se um dia acontecer qualquer coisa aqui  
 vou morar na Suíça  
 onde tenho dinheiro para viver –  
 e muito bem –  
 o resto da vida

(LM, p.171)

O poema em questão aponta para alguma instabilidade a partir da expressão que está no título e no último verso. “O resto da vida”, que

---

<sup>3</sup> História: “Um beijo mal dado/ em meu lábio leporino/ faz quatro abortos/ e um só destino// As horas passam vadias/ (conforme disse o colega:)/ em salas de não espera/ Amei amaste amarias?// Porém a verdade perdura/ seja no sujo ou no limpo/ caminho porque caminhas/ a duras penas caminhas// Está alguém deste poço/ além da alta muralha/ Retém este teu um dia/ ubíquo corpo// naquele beijo perverso/ num lábio qualquer leporino/ que fez dos quatro abortos/ meu só menino” (Fe, p.211).

encerra o poema, diz respeito a uma possibilidade de escolha daquele que fala: escolha do tempo, do que fazer o resto *da* vida. Já a expressão do título não deixa escolha, designa apenas a contingência temporal. Não há como escolher o tempo que resta *de* vida. Por isso, a expressão relaciona-se mais com o resto de vida que “ele”, nos primeiros versos do poema, ainda tem. Embora as expressões se confundam, e o efeito aqui deve ser esse mesmo, elas têm sentidos bastante distintos. A preposição definida da expressão no último verso ratifica que a vida em questão é a do indivíduo corrupto. Já a expressão do título implica a precariedade que reside na própria palavra “resto”, aquilo que pode “sobrar” a alguém sujeito a qualquer sorte diante da “segurança nacional”. Formalmente, o poema se divide em dois momentos: a apresentação de uma situação (até o v.5), e uma possível solução determinada na projeção de uma outra cena (v.6, com a introdução da condicional “se”).

Tudo é armado poeticamente a partir do procedimento de escuta ao qual os ouvidos do poeta estão sempre submetidos; recurso que faz o poema funcionar em torno da fala da primeira pessoa, que está no v.7, e de uma terceira pessoa, “ele”, que aparece apenas no terceiro verso, porém, antes da irrupção do sujeito “eu” (ocultamente marcado no verbo “vou”). Porque escutar, além de uma inclinação a um sentido, uma intenção e atenção, conforme Nancy, é também uma sujeição a tudo aquilo que o ouvido pode captar para, depois então, selecionar. Assim, escutar pressupõe uma relação com o tempo: o tempo *da* escuta (o “quando” da fala, o momento em que a fala tem lugar) e o tempo *para* a escuta (a suscetibilidade e a inclinação para escutar, a espera, a paciência). Até que em algum momento da poesia, olhar e escuta possam se imbricar novamente e resultar em um poema como

### SOFRIMENTO

Cara de tristeza na festa  
Anda, vê um copo d’água pra teu pai      (El, p.13)

O ouvido apreende o comentário no primeiro verso e o pedido no segundo, embora sem o recurso gráfico do travessão. Isto é, a escuta detecta a situação enunciativa e o tom informal de conversa (“cara”, “pra”, “d’água”), e o olhar capta a expressão de tristeza e o possível sofrimento. A festa, outra vez, se configura de forma pouco agradável.

Diante dessa forma de composição poética, é importante considerar que o processo de escrita de Francisco Alvim não permite que todo o material *colhido* passe para o poema e seja, efetivamente, nele *acolhido*. A realocação e disposição dos elementos capturados pelo poeta são extremamente cuidadosas e exigentes. Nesse ato de selecionar, entendido como uma catalogação indeterminada e imprecisa, reside o gesto crítico de Alvim, tanto nos procedimentos compositivos do poema como na sua configuração para o livro. Um processo crítico sutil, é verdade, e que ocorre por meio de um arranjo de junções e disjunções internas – na materialidade do poema – e externas – na escolha dos poemas, na sua relação com os demais, e no espaço da página. O assunto de poesia privilegiado na maioria das vezes é mezinheiro, rês-do-chão, popular, e por isso mesmo, em alguns casos, irônico e bem-humorado. Mas o crivo do poeta é perverso, e é a serviço dessa perversidade que a poesia de Alvim se coloca, com um humor, além de tudo, ácido, e por que não, politicamente incorreto.

Entende-se ainda que para uma poética rápida, cujo movimento desliza – e essa é a palavra mais adequada – entre tenuous e densidades disfarçadas (sobretudo quando se trata de vozes e situações alheias), é preciso que justamente essa voz que sempre está, ecoa ou deixa traços no poema (esse sujeito que nem sempre toma forma na linguagem poética), apareça também como instância colocada em dúvida ou dissimulada. E se por ventura ela alguma vez surgir explicitamente no poema, quase como um grito – “eu” – estará em risco de se desfazer e escorregar pelo movimento do olhar e pelas imagens do poema, conforme se intentou mostrar especialmente no último capítulo (e é possível perceber aqui em “Varanda de um vôo”, “Resto de vida” e “Sofrimento”).

Os desdobramentos do sujeito poético na escrita de Alvim, como visto, implicam a impessoalidade e (muito) a terceira pessoa, “ele”; mas, também como evidenciado no poema “Sofrimento”, a segunda pessoa (“você” e/ou “tu”). E convém salientar que, neste último caso, o leitor se vê diante de duas possibilidades. A primeira é uma consequência natural do procedimento de composição poética utilizado por Alvim – a escuta. O registro auditivo (conjugado com o visual, como em “Sofrimento”) implicaria, então, uma terceira pessoa “implícita”, que seria o sujeito “observador/escutador” atento que acolhe e dispõe a fala alheia, o diálogo entre duas pessoas, no poema. Disso decorreria a opção pelo pronome “tu” ou “você”. A segunda possibilidade aberta diante do leitor

seria uma referência, um chamamento dele próprio para a situação enunciativa. É a primeira dessas possibilidades, no entanto, a que se apresenta mais coerente, sobretudo porque os poemas de Alvim estão predominantemente no tempo presente e, quando em segunda pessoa, normalmente na forma imperativa. E o imperativo é um modo verbal que não ocorre na primeira pessoa do singular (“eu”), nem na terceira do singular e plural (“ele”, “eles”). Os pronomes ou expressões pessoais usados na conjugação imperativa, tanto para o registro formal, quanto para o coloquial, são “tu”, “você (s)”, “nós”, “a gente” e, em desuso, “vós”. Trata-se, então, de mais uma estratégia poética para manter o sujeito permanentemente à escuta.

A dissimulação do sujeito na poesia de Alvim, portanto, será sempre marcada por uma relação neutra, conforme pensado por Blanchot; menos como (exclusivamente) a passagem para a terceira pessoa – “ele” –, ou para a impessoalidade, e muito mais como uma forma de deslocamento, de direcionamento para uma instância fora de si, fora do próprio sujeito. Desse modo, a dicção poética não corre o risco de se perder, como aponta Michel Collot<sup>4</sup>, numa objetividade extrema, ou no oposto, uma subjetividade expressiva de um “eu”. De olhos e ouvidos atentos, como na poesia de Alvim, o sujeito precipita-se, segundo o crítico francês, para um mundo e uma linguagem desencantados. Além disso, Collot chama a atenção para uma passividade própria da condição do sujeito, uma submissão e uma sujeição à linguagem e a tudo o que o inspira como sujeito. Trata-se, pois, de uma forma de experiência, de pertencimento ao mundo, ao tempo e à própria linguagem. Assim, ao se tentar responder às indagações permanentes da poesia, “qual é o modo de ver o mundo?”, “o que – e como – está posto no poema?”, entende-se que a resposta virá sempre por meio de algum deslocamento na linguagem poética.

Michel Deguy, em uma reflexão sobre a arte e a imaginação, afirma que a arte não muda o mundo, e tampouco muda “de mundo”.<sup>5</sup> No entanto, ela faz com que o mundo surja em forma de reabertura, uma

---

<sup>4</sup> COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 11, p. 165-177, 2004.

<sup>5</sup> DEGUY, Michel. A arte e a imaginação. In: *Reabertura após obras*. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.



beira de estrada.”

Mas o poema ia crescendo,  
como a ferrugem nas pontas espinhentas da  
lataria, junto à moita de espinheiros,  
logo após a derrapagem.<sup>7</sup>

19

SEUS CACOS ao alcance do olho  
estilhaços: um cão late  
ao longe, talvez ao acaso

o que sobra da vida  
entre um e outro passo

poça, o que fica da chuva

como uma flor — precisa  
em seus disparos; a dor  
como presença  
nos detalhes; o corpo de  
uma cor, seus claros

espaço que se abre  
temporário  
no agosto desse concreto  
armado<sup>8</sup>

Os dois poemas expõem um modo de apreender o mundo como risco, como instabilidade e, sobretudo, como imprevisibilidade. Esse viés da poesia aparece, no poema “19”, nos cacos citadinos ao alcance do olho – o cão, a dor, o corpo – e no espaço aberto a partir desses pequenos estilhaços e fragmentos; e em “Sobre uma fotonovela de Felipe Nepomuceno”, surge por meio do poema que cresce em seu fim, em uma reviravolta espinhenta junto à moita de espinheiros, no acidente de Carlito.

---

<sup>7</sup> SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo*. Por Susana Scramim. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.75. [Coleção Ciranda de Poesia].

<sup>8</sup> A nova poesia brasileira vista por seus poetas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, mai. 2013, p.9. [Edição especial].

Uma questão de procedimento, tanto em um, como no outro, de linguagem quebrada, de fragmentos, de inserção da experiência alheia (no caso de Carlito) e de uma voz inespecífica que diz, enuncia de algum lugar a situação. Não se trata, pois, de uma visão objetiva e impessoal dos fatos (lembrando a marca do pronome “seus”, no poema “19”), mas de uma rearticulação da própria enunciação poética, que considere, também, principalmente no poema de Carlito, seu caráter circunstancial, nos termos pensados por Dominique Rabaté, isto é, uma relação com o presente, com o instante e com o lugar que a ocasiona. Por isso, também, um aspecto de conjuntura, de momento ou de situação mais ou menos velada<sup>9</sup>. É possível perceber com os poemas a efetiva relevância e pertinência daquilo que é provocado como efeito de leitura e para além/depois dela. Não menos importante é compreender as articulações temporais e espaciais daqueles que assumem a voz na linguagem poética, pelo procedimento equívoco e inespecífico, a partir de um tempo que se deixa apenas entrever, que é o momento de agora, este tempo presente.

Em Alvim essa dificuldade imposta pelo caráter inapreensível do presente manifesta um modo de ver o mundo com toda fragilidade e precariedade que o poema é capaz de guardar e reter. Porém, toda a carga de imprevisibilidade, instabilidade e tensão existentes na poesia são devidas ao fato de que ler a poesia a partir dessas marcas pressupõe saber que uma poética da fragilidade – e frágil porque parca, pouca, escassa – se impõe também como potência, como força significativa, capaz de ferir, perspicaz, impetuosa e impiedosamente. Por isso, resistência pela linguagem, resistência da poesia – “delicada de força”, para dizer com Genet quando diante das esculturas de Giacometti – no mundo hoje.

---

<sup>9</sup> RABATÉ, Dominique. Énonciation poétique, énonciation lyrique. In: *Figures du sujet lyrique*. 2ª ed. Paris: Presses Universitaires, 2001, p.71.

## BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA GERAL

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. Il dettato della poesia [O ditado da poesia]. In: *Categorie italiane: studi di poetica e di letteratura*. 2ª ed. Bari: Laterza, 2010. [*Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução inédita de Vinícius Nicastro Honesko e Carlos E. Schmidt Capela].

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n.1, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Jornal Hoje*. [Rede Globo de televisão]. 25 jul. 1981. Entrevista concedida à Leda Nagle. Disponível em: <<http://youtu.be/hjEcIYV-ppQ>> [Parte 1] e <[http://youtu.be/j\\_OGIOLx4JU](http://youtu.be/j_OGIOLx4JU)> [Parte 2]. Acesso em: 29 out. 2011.

\_\_\_\_\_. *Nova reunião 23 livros de poesia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Besbolso, 2009.

\_\_\_\_\_. *Tempo vida poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ANTELO, Raul. La armonía grotesca de Babel. *Punto de vista*. Revista de cultura, Buenos Aires, n.90, p.38-44, abr. 2008.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



AUDEN, W.H. *O Poeta e a cidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés. Rio de Janeiro, Espectro Editorial, 2009.

AZEVEDO, Carlito. Editar bem poesia e aceitar editar antimercadoria. *Folha online*, São Paulo, 17 set. 2011. Ilustrada. Disponível em: <<http://folha.com/no976746>>. Acesso em: 17 set. 2011.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. [Obras escolhidas III]

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à prosa*. Org. Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco,

1997.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRITO, Antonio Carlos de. [Cacaso]. *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Não quero prosa*. Campinas/Rio de Janeiro: Ed. Unicamp/Ed. UFRJ, 1997.

CABANAS, Teresa. *Que poesia é essa?* Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada...! Goiânia: Ed. UFG, 2009.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás do olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.243-269.

\_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANÇADO, José Maria. Com três novos livros chega ao fim epopeia poética da *Claro enigma*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 ago.1990. Letras, p.F1.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1998.

CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, Rio de Janeiro*, n.11, p. 165-177, 2004.

COMPAGNON, Antoine. O prestígio do novo: Bernard de Chartres, Baudelaire, Manet. In: *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n.10, p. 113-116, mai. 2001.

\_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

FILIPOVIC, Elena. A Museum That is Not. *e-flux journal*, New York, n.4, mar.2009. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/>>. Acesso em 10 jan. 2014.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Col. Ditos & Escritos, vol. III. 2ª ed. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GASPAR, Lúcia. *O Gráfico amador*. Pesquisa escolar online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Antologia. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

\_\_\_\_\_. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAY, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003.

LACOEUE-LABARTHE, Philippe. A coragem da poesia. In: *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Org. Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. Trad. João Camillo Penna et al. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 277-299.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIMA, Manoel. Mario Faustino, Joaquim Cardozo e o arquivo agora. *Via atlântica*, n.15, p.184, jun. 2009.

LOEB, Angela Varela. Os Bóldes do programa ambiental de Hélio Oiticica. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v.9, n.17, p.48-77, 2011.

MAN, Paul de. *Blindness and Insight. Essays in rhetoric of contemporary criticism*. 2ª ed. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1988.

MARTINELLI, Leonardo. O falar natural: vozes elementares na poesia de Francisco Alvim. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n.14, p.32182-191, 2003.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

\_\_\_\_\_. Carta a Clarice Lispector. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n.1, p.32, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Outra travessia. Florianópolis, n.15, p.159-172, 1º sem. 2013.

\_\_\_\_\_. *Las musas*. Buenos Aires: Trad. Horacio Pons. Amorrortu, 2008.

\_\_\_\_\_. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007

\_\_\_\_\_. *La representación prohibida*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

\_\_\_\_\_. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendasval, 2005.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

POUND, Ezra. *ABC of reading*. New York: New Directions Paperbook, 2010.

PEDROSA, Celia. (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

RABATÉ, Dominique. Énonciation poétique, énonciation lyrique. In: *Figures du sujet lyrique*. 2ª ed. Paris: Presses Universitaires, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: the politics of the siren*. Translated by Steven Corcoran. New York: Continuum, 2011.

REZENDE, Renato. Poesia Sequestrada. *Rascunho*, Curitiba, n.154, fev. 2013, p.12-13.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. *Alea: Estudos Neolatinos* [online], Rio de Janeiro, vol.8, n.1, p.155, jan./jun. 2006.

\_\_\_\_\_. Carta a Paul Demeny. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. *Alea: Estudos Neolatinos* [online], Rio de Janeiro, vol.8, n.1, 157-163, jan./jun. 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDAN, Zuca. Zuca Sardan: Uma entrevista. *Inimigo rumor*, São Paulo/Lisboa/Coimbra, n.15, p.169-191, 2003.

SCRAMIM, Susana. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. *Alea* [online], vol.14, n.1, p.106-124, 2012.

\_\_\_\_\_. *Carlito Azevedo*. Por Susana Scramim. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. [Coleção Ciranda da Poesia]

\_\_\_\_\_. Do sentimento de pertença: o princípio da *auctoritas* em Francisco Manuel de Melo. In: ANTELO, Raúl (Org.). *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Palloti, 2006, p.199-229.

SIMON, Iumna. Esteticismo e participação. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.26, p.120-140, março, 1990.

\_\_\_\_; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.12, p. 48-61, junho, 1985.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Trad. e notas Fabio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

SMITH, Barbara Hernstein. *Contingencies of value*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

SOARES, Débora Racy. Frenesi: 5 poetas, 1 coleção. Impressões de leitura. *Revista Crioula*, n.6, nov.2009.

WALDMAN, Berta; SIMON, Iumna Maria (Orgs.). *Rebate de Pares. Remate de males*, Campinas, Unicamp, n.2, 1981.

WILLER, Claudio. Poesia brasileira: a boa safra de 2010-2011. Rumos literários. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/online/artigo/5586\\_RUMOS+LITERARIOS#/tagcloud=lista](http://www.sescsp.org.br/online/artigo/5586_RUMOS+LITERARIOS#/tagcloud=lista)>. Acesso em: 20 jan. 2012.

## DICIONÁRIOS

CEIA, Carlos (Coord). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.

*Houaiss eletrônico* 3.0, 2009. [Dicionário Houaiss da língua portuguesa]

*Novo dicionário eletrônico Aurélio da língua portuguesa* 5.0, 2004. [3ª ed. *Aurélio Século XXI*, dicionário da língua portuguesa]

## DE FRANCISCO ALVIM

### LIVROS

ALVIM, Francisco. *O metro nenhum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 Letras, 2004. [Coleção Às de coleite, v.8]

\_\_\_\_\_. *Elefante*. Coimbra/Lisboa: Angelus Novus/Cotovia, 2004.

\_\_\_\_\_. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Poesias reunidas [1968-1988]*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. [Coleção claro enigma]

\_\_\_\_\_. *Passatempo e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1981. [Coleção cantadas literárias, v.3]

\_\_\_\_\_. *Lago, montanha*. Rio de Janeiro: Coleção Capricho, 1981.

\_\_\_\_\_. *Festa*. Rio de Janeiro: Coleção Capricho, 1981.

\_\_\_\_\_. *Dia sim dia não* (com Eudoro Augusto). Brasília: Edições Mão no Bolso, 1978.

\_\_\_\_\_. *Passatempo*. Rio de Janeiro: Coleção Frenesi, 1974.

\_\_\_\_\_. *Sol dos cegos*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968.

### PARTICIPAÇÃO EM ANTOLOGIAS

*Verso livre: poemas*. São Paulo: Boa Companhia, 2012.

*Boa companhia: poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NAVAS, Adolfo Montejo. (Org. e trad.) *Correspondência celeste*. Nueva poesía brasileña (1960-2000). Madrid: Ardora, 2001.

SPIELMANN, Ellen (Org.). *Reisende Diebe - Ladrões Itinerantes: Brasilianische Gedichte von 1970-1990*. Munique: P.Kirchheim, 2001.

PALMER, Michael; ASCHER, Nelson; BONVICINO, Regis. (Orgs.). *Nothing the sun could not explain: 20 contemporary Brazilian poets*. Los Angeles: Sun&Moon Press, 1997.

MASSI, Augusto. (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *26 poetas hoje*. 6ª ed. Antologia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. (1ª edição: 1976)

### TEXTOS E ARTIGOS EM REVISTAS

ALVIM, Francisco. Conversam falsamente a falsa e o falso confidente. *Remate de males*, Campinas, n.20, 2001.

\_\_\_\_\_. Entre a carne e o sonho. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n.35, p. 260, março de 1993.

\_\_\_\_\_. Novidades literárias. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n.3, p.46, nov.1983.

### TEXTOS E ARTIGOS EM JORNAIS

ALVIM, Francisco. Dândi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 1985. Folhetim, p.12.

\_\_\_\_\_. A mãe de todas as casas, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 set. 1984. Folhetim, p. 10-11.

\_\_\_\_\_. A lírica amorosa, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mai. 1984. Ilustrada, p.71.

\_\_\_\_\_. A coisa está preta ou o país em trégua. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1983. Ilustrada, p.47.

\_\_\_\_\_. Cacaso, sentimento, perfídia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 dez. 1982. Folhetim, p.4-5.

\_\_\_\_\_. Infância vetusta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1982. Ilustrada, p. 36

\_\_\_\_\_. Um literato, felizmente. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 set. 1982. Ilustrada, p.34.

\_\_\_\_\_. Papagaio verde. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 ago. 1982. Ilustrada, p.42.

\_\_\_\_\_. Eu é que presto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 jul. 1982. Ilustrada, p.44.

\_\_\_\_\_. O corpo fora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 jun. 1982. Ilustrada, p.40.



\_\_\_\_\_. Pais e netos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 mai. 1982. Ilustrada, p.38.

\_\_\_\_\_. Diversifiquemos os padrões. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1977. p.20-21.

### COLABORAÇÕES EM LIVROS

ALVIM, Francisco. Poesia e movimento. In: BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.9-11.

\_\_\_\_\_. O “Mangue” de Segall e Oswald (nota sobre o poema). In: ANDRADE, Oswald. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo/SEC, 1991, p.17.

### ENTREVISTAS / DEPOIMENTOS

ALVIM, Francisco. Entrevista. *Rascunho*, Curitiba, n.151, nov. 2012, p.4-5. [Entrevista Paiol Literário].

\_\_\_\_\_. *Francisco Alvim lê Carlos Drummond de Andrade*. Disponível em: <<http://youtu.be/IzusY0dntAc>>. Acesso em: 15 dez. 2011.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Francisco Alvim. *Entrelinhas*. Editor Manuel da Costa Pinto. Apresentação de Paula Picarelli. São Paulo: TV Cultura de São Paulo, 16 mai.2010. Disponível em: <<http://youtu.be/TUNAYBLcGhM>>. Acesso em: 20 mai. 2010.

\_\_\_\_\_. Chico, o poeta. Juca. *A revista dos alunos do Instituto Rio Branco*, Brasília, ano 3, n.3, p. 20-26, 2009. Entrevista concedida a Ramiro Breitbach.

\_\_\_\_\_. Depoimento. In: CEVASCO, Maria E.; OHATA, Milton (Orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.349-357.

\_\_\_\_\_. Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa. *Rodapé*, São Paulo, n.2, p.199-207, ago. 2002. Entrevista concedida a Sérgio Alcides.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Cult*, São Paulo, n.42, p.4-9, jan. 2001. Entrevista concedida a Adolfo Montejo Navas.

\_\_\_\_\_. Um magro igarapé do imenso rio drummondiano. *Cult*, São Paulo, n.26, p.64-65, set. 1999. [Depoimento]

\_\_\_\_\_. Poesia pelo telefone. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 dez. 1988. Folhetim, p.G-4-8. Entrevista concedida a Augusto Massi.

\_\_\_\_\_. Alvim, a poesia afinal premiada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1982. Ilustrada, p.31. Entrevista concedida a Cida Taiar.

## DATILOSCRITOS

ALVIM, Francisco. *Vale a pena falar de novo?* Conferência sobre alguns poetas hoje. II Congresso da Faculdade de Letras UFRJ, Rio de Janeiro, 5 out.1982.

\_\_\_\_\_. Depoimento. Escritor Brasileiro 1981. Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura.

## SOBRE FRANCISCO ALVIM

ACHCAR, Francisco; CARONE, Modesto; WISNICK, José Miguel. Depoimentos. Poesia brasileira contemporânea. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1999. Mais!, p.4.

ALCIDES, Sérgio. Elefante à vista. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n.6, p.17-21, jan.-jul. 1999.

\_\_\_\_\_. De uma mosca ele faz um elefante! *Rodapé*, São Paulo, n.2, p.195-198, ago. 2002.

ALMEIDA, Marcio. O lugar dos sem-lugar na poesia. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2610>>. Acesso: em 30 nov. 2011.

ARÊAS, Vilma. Jogo de contrários. Posfácio. *Elefante*. Coimbra/Lisboa: Angelus Novus/ Cotovia, 2004.

AZEVEDO, Carlito. Um verso que nos desampare. *Bravo*, São Paulo, n.169, p.74, set. 2011.

\_\_\_\_\_. Imagens dissonantes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 nov. 2000. Ideias.

\_\_\_\_\_. Cheguei a Drummond pela poesia marginal. *Cult*, São Paulo, n.26, p.62-63, set. 1999.

BOSI, Viviana. *Artes plásticas e poesia nos anos 70 no Brasil*. VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas – Universidade do Minho, 2009/2010.

\_\_\_\_\_. As faces da musa em Francisco Alvim. In: PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Orgs.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.132-146.

\_\_\_\_\_. Cinco pontas de uma estrela. *Cult*, São Paulo, n.102. Disponível em: <<http://migre.me/eCL7o>>. Acesso em: 10 jul.2012.

BRITO, Antonio Carlos de. [Cacaso]. O poeta dos outros. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n.22, p.137-156, out. 1988.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. Ao rés da fala: alguns comentários sobre a poesia de Chico Alvim e Ferreira Gullar. *Revista Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, n.12, p.11-23, 2005.

DIAS, Maurício Santana. Poesia Pós-Cabralina. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1999. Mais!, p.4.

DUCLOS, Nei. Novos marginalizados. *Revista Escrita*, ano II, n. 3, p.37, 1976.

FONSECA, Maria Augusta. Inconfidências poéticas de Elefante. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n.6, p.84-104, 2001-2002.

FRANCHETTI, Paulo. O “poema-cocteil” e a inteligência fatigada. *O estado de São Paulo*, São Paulo, 5 nov. 2000. Caderno 2, p.D3.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Gerações e heranças: algumas indagações. In: COSTA, Horácio (Org.). *A palavra poética na América La-*

*tina*: avaliação de uma geração. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992, p.188-196.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Ceder a vez, ceder a voz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1981. Republicado em GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.229-233.

LINS, Vera. Poesia e tempos sombrios: alguma poesia hoje. *Cacto*, São Paulo, n.2, p.73-83, 02 mar. 2003.

MASSI, Augusto. Estilo tardio exibe radicalidade de Francisco Alvim. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 2011. Ilustrada, p.E6.

\_\_\_\_\_. Conversa dentro conversa fora. *Inimigo rumor*, Rio de Janeiro, n.6, p.22-26, jan.- jul. 1999.

MELLO, Heitor Ferraz. A sabotagem do elefante. *Cult*, São Paulo, n.42, p.10-11, jan. 2001.

\_\_\_\_\_. Presença de Drummond. *Cult*, São Paulo, n.26, p.59-62, set. 1999.

\_\_\_\_\_. Pelada poética. *Cult*, São Paulo, n.11, p.54-56, jun.1998.

MENEZES, Lu. *Francisco Alvim*. Por Lu Menezes. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. [Coleção Ciranda da Poesia]

MERQUIOR, José Guilherme. Sobre o verso de Francisco Alvim. *A astúcia da mímese*: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p.208-217.

\_\_\_\_\_. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. *Tempo Brasileiro*, n.42-43, p.7-19, jul.-dez. 1975.

MORAES, Fabrício Tavares de. A poética de Francisco Alvim: a mineiridade e sua idade de ouro. *Nome*: Revista de Letras, Goiânia, vol. I, n.1, p.74-85, jan.-jun. 2012.

MORICONI, Italo. Poesia na corda bamba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1989. Ideias, p.4-5.

MOURA, Flávio. Pegada de Elefante. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.14, n.27, p.359-368, 2009.

POLITO, Ronald. Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70. *Cacto*, n.2, p.62-71, mar. 2003.

RIGGI, Fabio. A face mais banal de Francisco Alvim. *Sibila*, 28 set. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/eCLvb>>. Acesso em: 24 set. 2012.

SUSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002, p. 319-354.

\_\_\_\_\_. O real da poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 nov 2000. Mais!, p.19.

\_\_\_\_\_. Escalas e ventríloquos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul 2000. Mais! p.6-11.

SCHWARZ, Roberto. O país do elefante. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 mar 2002. Mais!, p. 05-13.

\_\_\_\_\_. Elefante complexo. *Jornal de Resenhas* [Folha de S. Paulo], São Paulo, n.71, 10 fev.2001, p.1-2.

\_\_\_\_\_. Orelha para Francisco Alvim. *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p.205-06.

VECCHI, Roberto. Do histórico no fragmento pós-trágico: quando o poema leva a sério a piada. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto; AMOROSO, Maria Betânia. *Travessias do pós-trágico: os dilemas de uma leitura no Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2006, p.83-91.

\_\_\_\_\_. O real como projeto poético de *Elefante* de Francisco Alvim. In: \_\_\_\_; ROJO, Sara (Orgs.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG/POSLIT, 2004, p.55-75.

\_\_\_\_; ROJO, Sara. Dialogando à margem da representação. In: \_\_\_\_; ROJO, Sara (Orgs.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG, POSLIT, 2004, p.9-17.

WISNIK, José Miguel. As avencas poéticas de Alvim. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 1981. Ilustrada, p.67.

O príncipe marginal. *Veja*, São Paulo: Abril, edição 663, p.93-94, 20 mai. 1981.

### TESES E DISSERTAÇÕES

MELLO, Heitor Ferraz. O rito das calçadas: aspectos da poesia de Francisco Alvim. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2002.

SOUZA, Adriano de. “*Elefante*” de Francisco Alvim: “qual o real da poesia”? Dissertação de mestrado. Santa Maria: UFSM, 2012.

TABAK, Fani Miranda. *O poder inesgotável da palavra na poesia contemporânea*: um estudo da obra de Francisco Alvim. Dissertação de mestrado. Araraquara: UNESP, 2000.

